

888.9

L855.Ph

1996

DO SUBLIME

Longino

Tradução
FILOMENA HIRATA

Inu.06
U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA



175860406

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

Martins Fontes

São Paulo 1996



Título original: *περί Υψους*

Copyright © Livraria Martins Fontes Editora Ltda.,

São Paulo, 1996, para a presente edição

Copyright © Éditions Payot & Rivages, Paris, para o aparelho crítico

1ª edição

junho de 1996

Tradução

Filomena Hirata – Departamento de Letras Clássicas
e Vernáculos – Setor de Grego – U.S.P.

Preparação do original

Maurício Balthazar Leal

Revisão gráfica

Marise Simões Leal

Lilian Jenkins

Produção gráfica

Geraldo Alves

Paginação

Studio 3 Desenvolvimento Editorial

Capa

Katia H. Terasaka

Sumário

<i>Introdução</i>	9
<i>DO SUBLIME</i>	41
<i>Bibliografia Sumária</i>	109
<i>Nota sobre a tradução</i>	111
<i>Notas</i>	113

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Longino, 213?-273.

Do sublime / Longino ; tradução Filomena Hirata. – São Paulo : Martins Fontes, 1996.

Título original: *περί Υψους*.

Bibliografia.

ISBN 85-336-0512-9

1. Arte – Filosofia 2. Estética 3. Longino, 213?-273 4. O Sublime I. Título.

96-2288

CDD-111.85

Índices para catálogo sistemático:

1. O Sublime : Filosofia 111.85

Todos os direitos para a língua portuguesa
reservados à **Livraria Martins Fontes Editora Ltda.**

Rua Conselheiro Ramalho, 330/340 01325-000

São Paulo SP Brasil Telefone 239-3677

Introdução

Sim, é um livro de ouro, como dizia Casaubon. Basta penetrá-lo para convencer-se disso. É o único livro de retórica que perturba pela emoção. Mas trata-se mesmo da retórica? O projeto é mais estimulante. Eu sei que a organização do tratado, pelas graves lacunas dos manuscritos que o transmitiram, continuará sendo, sem dúvida, um problema. Mas, na verdade, isso não é tão grave para um livro que faz o elogio do salto e do risco. É um perigo a mais a combater e que deve excitar o leitor. Na verdade é um livro impensável; à primeira vista uma confusão. É um jogo de erudito, que equivale a um outro, tentar uma ordem sistemática. Mas a unidade não está aí. Ela é mais radical, nessa afirmação sempre renovada do vigor e do valor único daquilo que chamaríamos agora o gênio. Trata-se, segundo sua própria fórmula, e todo pudor reprimido, de tentar seguir o passo daquele que nós chamaríamos Longino¹. Se se devesse dar em uma palavra o tom desse tratado, eu escolheria, em todos os sentidos, exigência. É o que dá à obra essa tensão, essa energia, essa determinação de ser, ela também, sublime².

É necessário, logo em seguida, precisar que, quando Longino fala do sublime, ele não entende, salvo rarís-

simas exceções, o estilo sublime, cuja definição depende inteiramente da retórica. Boileau já vira isso perfeitamente. “É preciso, portanto, saber que por Sublime Longino não entende o que os Oradores chamam estilo sublime”, escreve ele no seu prefácio³.

Não tenhamos medo, antes de começar mesmo a refletir, de respirar. Prestemos atenção à qualidade totalmente física que Longino reclama nessa atitude – já que o *Sublime* significa isso inicialmente – desobstruindo o espaço e livrando-o de todos os seus miasmas. O homem do sublime é um bravo que realiza proezas. O sublime exige força e mesmo violência, juventude, agilidade. Jamais a idéia de criação esteve tão próxima da flexibilidade, da descontração, da vitalidade e da juventude. Criação, dissemos. Trata-se evidentemente da Linguagem, prosa ou poesia, de literatura, como se diz. Para Longino, é a arte suprema.

Natureza e Arte

A questão geral é colocada no início. Trata-se de saber até que ponto é possível estimular nossos dons naturais. Esqueçamos as palavras gênio e talento, que não põem em relevo a natureza. O problema fundamental é o da relação da natureza com a arte, isto é, com a técnica, com a elaboração de meios e regras. A arte é a retórica. Mas o que faz a grandeza do tratado, como não cessaremos de dizer, é a insistência no fato de que a arte é insuficiente, mas absolutamente necessária à produção da obra.

Temos a impressão de dizer aqui banalidades. São banalidades. Era uma banalidade já na época de Longi-

no, ou, digamos, um lugar-comum. Mas o que não é uma banalidade é a maneira de refletir no problema. Sejam quais forem as idéias da criação poética, os antigos estão de acordo em reconhecer a necessidade de um dom. O poeta não poderia compreender a origem de ser de poeta. É o que faz Platão dizer que a Poesia não poderia ser uma técnica. Seja no *Íon* ou no *Fedro*, as Musas ou qualquer deus estão lá, para comunicar ao eleito a graça necessária para ser poeta⁴. O *Problema XXX* do pseudo-Aristóteles a tinha feito descer do Olimpo e a tinha atribuído simplesmente a uma índole particular, a uma fisiologia singular, o temperamento melancólico⁵. Longino não tem necessidade dos deuses e não recorreu a nenhuma fisiologia. Ele se contenta em constatar que na criação há natureza e técnica e que é preciso pensar em seu necessário encontro. Aristóteles dizia na sua *Poética*: “Homero... parece ter visto também esse ponto corretamente, ou por *arte* ou por *natureza*.” (1451 a 24) Poder-se-ia dizer que Longino recusa esse dilema; é pela natureza e pela arte que esse que ele chama *O Poeta* é grande. Não se pode compreender nada, a nosso ver, quanto à unidade de Longino, se não se percebe que é essa questão, enunciada desde o princípio, que o constrange continuamente a voltas e a fórmulas que surpreendem, se se atém ao plano que ele anuncia. É preciso pensar na relação da natureza com a técnica, não como um antes e um depois, mas em ato; e é preciso compreender como um e outro podem articular-se. É o que distingue Longino de um simples retórico. Se ele não estivesse preocupado apenas com o estilo sublime, teria podido contentar-se em refletir sobre figuras. Mas é a essência do sublime que o interessa, concebido como impulso reali-

zado nas obras. Colocando o próprio problema da criação de um ponto de vista sublime, o autor encontra evidentemente a questão da fronteira, da passagem entre o inato e o adquirido, entre o dom e a técnica, avatar da oposição entre a *physis* e o *nómos*, a natureza e a norma, o dom biológico e a regra. Ele não tropeçou; ele o encarou. Eu compreendo que a Retórica não o ignorou e é possível encontrar em Cícero e em Quintiliano os termos do problema⁶. Mas em nenhum lugar encontra-se essa obstinação em compreender como natureza e norma podem agir uma sobre outra.

Longino pensa que a fronteira entre o inato e o adquirido não é totalmente estanque. Nem tudo está perdido. Pode-se educar na esperança do sublime. Entenda-se: pode-se pensar no problema teórico do sábio estoíco. Nasce-se sábio. Só se pode ser sábio por nascença. Só o sábio tem todas as qualidades⁷. Mas então não há mais educação possível. Foi preciso encontrar uma solução e esta foi a técnica *parenética*. Podia-se, por conselhos, conduzir a alma não à ação direta do sábio, mas ao ato conveniente e esperar que, por conversão ou, poder-se-ia melhor dizer, por graça, um dia se acordasse sábio. Se o sublime pertence somente à grandeza de natureza, os teóricos nada mais têm a fazer. Pois há os que se desesperam; um pouco, para provocar uma comparação com o Estoicismo, como Aristão se desesperou e se estabeleceu sobre os princípios, recusando toda possibilidade de arranjar as coisas por uma arte de preceitos. Existem pessoas para as quais o inato e o adquirido se opõem definitivamente, e que pensam que o sublime sendo do inato não poderia, de alguma maneira, ser ensinado. “A única técnica sendo ter nascido para isso.” (II, 1)

A Conversão

Voltemos ao texto. A questão teórica é esta: como podemos estimular nossos próprios dons naturais para a grandeza e até que grau de desenvolvimento podemos fazê-lo? Trata-se de dominar, controlar, medir uma extensão provocada. Como Longino aliás afirma, precisa-se tanto do freio quanto do agulhão (II, 2). A educação tem, portanto, esse duplo papel de incitar a isso que é preciso chamar violência, regulando-a. Encontra-se, e seria exaustivo mostrá-lo, um dos problemas que mais interessou o imaginário dos gregos, aquele da medida do qualitativo, do encontro do número e da qualidade.

A primeira resposta é, se se quer, de ordem filosófica⁸. A natureza dá leis a si mesma. Ela é *autónomos* (II, 2). Pode-se dizer que é uma idéia bem recebida, e por quase todas as Escolas, salvo a Epicurista, que não poderia reconhecer nem norma, nem finalidade na Natureza. É, sem dúvida, na vulgata estoíca que se poderia alojá-la mais facilmente. Mas Aristóteles, no livro II da *Física*, já se empenhou, seguindo talvez os caminhos hipocráticos⁹, em mostrar que a natureza não poderia ser mais anárquica que a arte. A arte imita a natureza na medida em que a natureza se assemelha à arte¹⁰. Pode-se dizer, também, que a idéia da arte modela a concepção da natureza e é a garantia de sua seriedade. A natureza não se entrega ao acaso, diz Longino: ela apresenta o *método*. O termo está na moda e existe mesmo uma medicina metódica, nesse primeiro século, onde se situa Longino. Mas poderia parecer que essa auto-regulação da natureza fosse insuficiente. O método deve vir do exterior, da ciência e da prática. Se a natureza fornece a matéria de toda produção – eis aí uma lei natural de que

teremos de nos lembrar –, o método estabelece entre outros a quantidade e o tempo. Aí está uma idéia comum da *técnica*. O método define as quantidades e um outro tipo de medida, o *kairós*, essa noção tão importante na idéia que os gregos têm da prática e que é tão difícil de apresentar. Traduz-se habitualmente por “ocasião”, “momento oportuno”. Na verdade, é um aspecto do tempo; o *kairós* está ligado à natureza das coisas, à urgência, por exemplo na medicina, a estratégia; ela supõe a experiência, o olho clínico, a habilidade do prático. É a urgência reconhecida da necessidade na ação; é o momento de agir e a apreensão do momento¹¹. O *kairós* é uma medida, mas que não depende do número, da quantidade. Ele nasce da apreciação, do olhar do prático e da natureza das coisas¹². É esse encontro do dom e da técnica que faz do *kairós* o que chamaremos *a medida do qualitativo*, um dos sonhos profundos do pensamento grego, que se encontra nessa fórmula de Galeno: τὸ ποσὸν ἐν τῇ ποιότητι, *a quantidade na qualidade*¹³. É uma grande coisa, diz o tratado pseudo-hipocrático *Do alimento*, “adaptar habilmente a quantidade à potência”¹⁴.

A conclusão implícita, portanto, é que existe norma na natureza; não é impossível pensar que a técnica possa agir sobre a natureza. É simplesmente o pressuposto teórico necessário à exposição do sublime tal qual o concebe Longino.

Longino começa pelo fracasso. Não basta visar alto para visar certo, saltar para ser verdadeiramente bacante, pois espreitam o candidato à grandeza o inchaço, a frieza e a puerilidade. A comparação das doenças e da saúde do estilo com as do corpo não é única. Que se pense, por exemplo, no começo do *Satiricon* de Petrô-

nio, onde o asianismo é criticado: “Tornando a eloquência ridícula por força de procurar sonoridades fúteis e vãs, vós fizestes com que o corpo do discurso perdesse seus nervos e desmoronasse... A grande, e, se ousar dizer, a casta eloquência não é nem afetada nem inchada... Ultimamente, essa tagarelice cheia de ventos e sem medida se instalou em Atenas, vinda da Ásia...”¹⁵

Os Critérios da Grandeza

É preciso tentar, em primeiro lugar, diz Longino, estabelecer os critérios do sublime; apresentar os meios simples de *diagnose*, de discernimento. De fato, existem dois critérios muito simples. Um deles é da ordem da ética: “Nenhuma coisa cujo desprezar tenha grandeza é grande.”¹⁶ (VII, 1) É a lei geral que vale para a vida cotidiana como para o escritor. É a mesma regra que permite distinguir o falso brilho do essencial, despojar-se do aparato da tragédia, o coturno, a máscara, o enfeite, todas coisas exteriores. Mas cuidemos para que não se trate de uma atitude, de um tipo de desprezo geral que se relacionaria com uma misantropia qualquer; mas do esforço de alguém que, em condição de aceitar, recusa. Longino toca em um dos axiomas mais gerais da vida moral cujos heróis podem ser tanto Demócrito quanto Sócrates. Nisso, nenhuma postura. Pode-se transportar essa regra da moral à estética. Ela permite operar a separação entre o essencial e o acessório. O outro critério é o da universalidade. “É seguramente e verdadeiramente sublime o que agrada sempre e a todos.” Por aí, é preciso entender a universalidade radical, e Longino insiste num processo de amplificação. Quaisquer que sejam as

ocupações, os gêneros de vida, os gostos, as linguagens, quando todos convergem para uma mesma opinião sobre uma mesma coisa, então desses testemunhos discordantes nasce algo que é da ordem da inteligência e da razão, que se pode definir em termos de julgamento (*kρίσις*) e assentimento (*sygkatâthesis*)¹⁷.

Do desacordo, da discordância, diz o texto, nasce um julgamento. É um paradoxo que da discordância, que tem valor pejorativo, nasça não o acordo (a palavra não é pronunciada), mas o julgamento e o assentimento, isto é, duas operações da razão que levam à ciência. Do barulho e da aparente confusão do mundo pode nascer um julgamento de verdade. É preciso saudar aqui a cultura de Longino e aquilo que se deve chamar sua *humanitas*, para utilizar um termo mais recente, seu humanismo. Sabe-se que essa noção de *humanitas*, sem dúvida de origem cínico-estóica, transparece em Cícero. Sêneca, talvez mais próximo de Longino, reivindicou a unidade do gênero humano: *unitas generis humani* (*De beneficiis* III, 18)¹⁸. Mas, a meu ver, é a primeira vez que a universalidade é reivindicada como critério estético. Do ponto de vista em que ele se situa, desobstruindo a paisagem de uma só vez, Longino afirma que existe um critério universal do grande.

Afirmados esses princípios, isto é, que há passagem possível de natureza a cultura, a ofício, e que existem critérios objetivos do grande, vai-se poder criticar aquilo que Longino nomeia como as cinco fontes do sublime (VIII, 1): duas que dependeriam essencialmente da natureza, as outras três dependendo sobretudo da arte¹⁹. As duas primeiras são, para retomar a imagem, a primeira uma vigorosa apoderação dos pensamentos e a segun-

da, uma paixão violenta e que leva para fora de si. A primeira considera os conceitos ou, se se quiser, a inteligência; a segunda, a paixão. Tudo isso depende do dom natural. As três outras fontes dizem respeito às figuras. Seria um erro acreditar que houvesse uma ordem cronológica no uso dessas fontes, e que elas devessem estar todas presentes ao mesmo tempo. Elas podem coexistir, mas não são todas requeridas. Eu penso que se pode dizer que é preciso ao menos uma do primeiro grupo (do lado do inato) e, já que falar é falar numa forma, uma do segundo grupo, do lado do adquirido. É verdade, salvo no caso radical de Ajax que nós vamos encontrar.

É importante saber que existe um sublime do pensamento que não tem necessidade de *páthos*, mas a preferência de Longino vai inteiramente à paixão exagerada, generosa, chegando lá onde se deve (VIII, 4).

O Capítulo IX

É preciso tentar, mesmo se parecemos privilegiá-lo, como tantos outros nos convidam a isso, aliás, examinar o raciocínio de Longino no seu capítulo IX, “um dos mais belos monumentos da Antiguidade”, dizia Gibbon²⁰.

A primeira fonte do sublime seria o *megalo-phuês*, que nós poderíamos traduzir por *grandeza de natureza*²¹. É, sem contestação, o dom natural; a grandeza de natureza é inata e, em princípio, por isso mesmo, não deveria poder ser ensinada (I, 2). Mas, como diz Longino, embora seja mais um dom que uma aquisição, é preciso educar a alma em direção à grandeza (IX, 1). De que maneira? É aí que intervem a primeira definição: “O sublime é o eco da grandeza de alma.” Grandeza de al-

ma, assim traduzo *megalophrosýne*. É preciso traduzir; mas os valores desse termo são delicados. Trata-se de grandeza de pensamento, da altura de visão, de concepções, de sentimentos. O termo é utilizado duas vezes por Galeno, por exemplo, e uma vez num contexto interessante. É no *De difficultate respirationis* III (VII K 909). Galeno reflete sobre o estilo de Hipócrates²² que utiliza a braquilogia na descrição dos doentes, retendo somente os acontecimentos significantes. Isso se deve a sua retórica e a sua *megalophrosýne*; sua visão elevada não seria uma tradução muito inconveniente aqui. Mas é preciso ver que isso depende daquilo que nós chamaríamos agora seu gênio particular. Poder-se-ia dizer que é um dom aplicado; vê-se a ambigüidade entre a natureza e a técnica.

Isso dito, cuidemos para que essa primeira definição do sublime entre num raciocínio demonstrativo. Trata-se de mostrar *por que meio* se pode educar para o sublime, mesmo se a fonte essencial permanece do *inato*. O raciocínio é extremamente elíptico. A premissa é a definição: *o sublime é o eco da grandeza de alma*.

Os valores morais da *megalophrosýne* são patentes, como veremos em seguida. Mas, por enquanto, contentemo-nos com notar que se trata do *pensamento*, qualquer que seja o que aí colocamos. A *megalophrosýne* é uma determinação do *megalophués*, da grandeza de natureza. Ela pode identificar-se com o conceito (*énnoia*) que é o termo que virá em seguida. Ora, ela é sensível. Pode-se percebê-la nua, em si mesma. Pode-se ter a experiência dela e, o que é importante, fora de todo discurso.

À primeira vista, com efeito, parece surpreendente que o exemplo proposto seja um caso de silêncio. Isso faz naturalmente parte do *paradoxo*, noção cara a Lon-

gino, mas esse paradoxo é muito forte. Trata-se da aparição de Ajax na *Nékyia*, que se recusa a responder às perguntas de Ulisses.

O eco é o que ressoa sem expressão. O sublime pode ser aquilo que não se diz, que não se enuncia, mas com que se pode ter contato. Essa admiração bruta é o encontro com o pensamento nu, o pensamento em si mesmo, o grande pensamento. Pode-se ouvi-lo, de alguma forma, ressoar no silêncio²³. Ele tem força suficiente para se fazer ouvir sem voz, por sua própria grandeza²⁴.

Evidentemente, dir-se-á que essa experiência se faz através da expressão do Poeta, Homero, que, para Longino como para nós, depende também do escrito. Mas isso não é importante aqui; o essencial é o silêncio de Ajax e seu valor.

Pode-se ter a experiência de um pensamento nu, isto é, do pensamento sem palavra (portanto sem figura), do pensamento sem enunciado. Ele aparece na ausência própria mesma de palavra. O eco é o que ressoa sem a expressão, sem a articulação, um pensamento sem voz. Poder-se-ia dizer que o silêncio de Ajax funciona como a experiência sensível da *megalophrosýne* em si²⁵. Pois o silêncio de Ajax exprime exclusivamente o absoluto.

O raciocínio continua. O escritor não poderia ter pensamentos ou sentimentos baixos e vis. *Phrónema*, que é o termo empregado, pode ser ambíguo, designar tanto o pensamento quanto o sentimento. O homem que se degrada e se destrói não poderia ter a estima do tempo e, sobretudo, não poderia ter concepções dignas (*ἐμψυθεῖς... αἱ ἐννοιαί*) (IX, 3). Se *phrónema* é ambíguo, *énnoia* em compensação não o é; trata-se de conceito, de pensamento. E esse deslocamento é muito importan-

te, pois os conceitos, os pensamentos, somos nós os responsáveis por eles, podemos adquirir-los e assenhorear-mo-nos deles. E sobrevém a conclusão: assim a grandeza de natureza ocorre àqueles que têm os pensamentos mais elevados (IX, 4). Esse pequeno parágrafo é uma reflexão que visa identificar o dom natural com o pensamento e que derruba, enfim, nossa proposta inicial: de fato, o pensamento pode determinar o dom natural. Poder-se-á, a partir daí, identificar grandeza de natureza e grandeza de pensamento.

Eis um exemplo dos procedimentos de Longino, muito mais sutis do que poderiam parecer à primeira vista, muito mais coerentes e, ousaria dizer, muito mais filosóficos.

Com Ájax vimos aparecer o exemplo. Uma das grandes desse tratado é propor exemplos, citar textos e, sobretudo, comentá-los. Evidentemente, os trechos das obras estão aí para provar uma argumentação, mas têm sobretudo o valor de uma antologia do sublime, entre esses autores que estão em todas as memórias dos homens cultos de então, e de uma análise de extraordinária profundidade. Longino é o maior crítico de todos os tempos, e faço questão de assumir a responsabilidade dessa afirmação. Naturalmente, Longino tem seu Panteão. É evidente que os três grandes são: aquele que ele chama o Poeta, Homero, de onde derivam todas as fontes, Demóstenes e, talvez um pouco atrás, Platão. Podemos observar que uma reflexão sobre o sublime ultrapassa os gêneros. A poesia não se distingue da prosa de uma maneira essencial. O sublime surge tanto num desvio de uma frase de Demóstenes quanto num verso de Homero²⁶. Qualquer que seja o estilo, quaisquer que sejam os

gêneros – vede os prosadores e, dentre eles, os historiadores, oradores, filósofos; entre os poetas, os líricos, épicos, trágicos, cômicos –, o sublime ri das distinções. Rompe com elas e constrói a unidade de um discurso forte, qualquer que seja ele.

O Sentimento Moderno do Trágico

O sublime só pode ser representado por exemplos. Longino dá uma seqüência deles e distingue entre as coisas divinas e as humanas. Vale a pena segui-lo. O primeiro exemplo de Homero é o impulso dos cavalos divinos, cujo salto coincide exatamente com o espaço do universo. O segundo evoca a total confusão do mundo e a luta de todos os elementos, das coisas divinas e mortais misturadas. Trata-se de situações limites e radicais. O sublime é a percepção disso. Pode-se dizer também, como os gregos, que são *adýnata*, impossibilidades. Mas são coisas a considerar de maneira alegórica, diz ele, senão são inconvenientes. Assim Homero fez dos homens deuses, e dos deuses homens. Os deuses são, de fato, homens eternos. Nós, mortais, temos o socorro da morte; os deuses estão privados dela (IX, 7). Se parafraseei essa passagem, foi porque acredito que exprimimos aí, numa das primeiras vezes, aquilo que se poderia chamar um sentimento moderno do trágico. O asilo recusado, o refúgio impossível, o repouso proibido são qualidades desse trágico. É o sentimento que exprime *Fedra* de Racine, perseguida numa fuga impossível. R. Pons tinha feito sutilmente assinalar uma influência possível sobre Racine do *Salmo* 139. “Se eu subo ao céu, tu estás lá, se eu estendo minha cama no Xeol, tu estás aí.”

Obviamente a situação não é a mesma, mas o problema é idêntico. Fedra não pode subtrair-se viva do Sol, morta de Minos que julga nos Infernos. É também o problema de Jonas, que experimentou que o nome de Deus é ainda Deus, e que não há refúgio longe de sua palavra; esse Jonas do qual d'Aubigné nos *Trágicos* fez seu arauto. Na guerra civil que descreve Lucano, é também uma das angústias humanas não encontrar guarida – enquanto o guerreiro Vultério grita: “Os deuses o escondem daqueles que vão viver, para que eles persistam em viver: é uma felicidade morrer.” (*Felix esse mori* = *Guer-ra civil* IV, 520) Que nos escusem de nos entregarmos a essa alegoria, mas parece haver aí o traço de uma novidade. Aliás, Homero sabe fazer a Divindade aparecer como ela é, pura e sem mácula, como o faz também o Legislador dos Judeus.

Citação da Gênese

A citação é muito interessante (IX, 9). Pretendeu-se que o autor fosse um judeu helenizado, como Fílon. Era, por exemplo, a opinião de Mommsen. Isso não é impossível²⁷, mas não me parece verossímil, e direi por que daqui a pouco. É, em todo caso, um homem que é e que se pretende de cultura universal; ele domina a fonte grega que constitui o fundo essencial, mas conhece bem a cultura romana, analisa o estilo de Cícero – nós já falamos da *humanitas* que caracteriza Longino, e de sua universalidade – e a cultura judia; ele cita Moisés por uma perífrase: “Foi assim que procedeu o Legislador dos Judeus, que não foi o primeiro a vir”, e continua: “quando compreendeu o poder de Deus e sua

dignidade, e desvelou-o imediatamente escrevendo: ‘Deus disse que a luz seja, e ela foi, que a terra seja, e ela foi’”. Russell diz que a citação da *Gênese* é quase única na literatura pagã²⁸. Existe, no entanto, um autor que se deve evocar porque, se não cita os *termos*, ele faz alusão a Moisés e à idéia de criação que a *Gênese* supõe; trata-se de Galeno, que avalia exatamente as diferenças entre as idéias judia e grega da criação. Para Moisés, Deus pode fazer qualquer coisa, inclusive criar a matéria. Para os gregos, a matéria preexiste à criação e Deus está submetido a coerções, quando não a leis; Deus nada poderia criar *ex nihilo*. Para Moisés, “basta que Deus decida ordenar a matéria e imediatamente ei-la organizada; pois ele pensa que a Deus tudo é possível, mesmo que ele queira fazer das cinzas um cavalo ou um boi; mas nós (os gregos) não temos essa opinião; nós afirmamos que há coisas por natureza impossíveis, e que Deus não as empreende de modo algum, mas que, dentre as coisas que podem nascer, ele escolhe a melhor...”²⁹ Galeno apreende a medida daquilo que é para os gregos uma impossibilidade. A idéia de uma natureza *autónomos*, que produz sua própria lei, tal qual a vimos definida, parece-nos muito distante do pensamento de Moisés. E, se Longino é grego, quero dizer convencido da idéia grega da criação, a palavra da *Gênese* deve parecer-lhe ainda mais difícil, mais impensável e, portanto, sublime. Como os corcéis que saltam o universo, a palavra de Deus que cria a matéria é uma coisa impossível, mas a própria expressão dessa impossibilidade como possível é sublime.

O Corpo Reconstituído

É preciso de início meditar sobre a admirável análise do admirável poema que Longino nos conservou, onde Safo descreve sua perturbação (X, 2)³⁰. É um momento muito importante, porque Longino põe em evidência o próprio processo da criação, que conduz à formação de um verdadeiro corpo. Safo coloca os acontecimentos, eu ia dizer os sintomas³¹, na ordem em que vêm e na sua verdade. Entre os elementos constitutivos ela escolhe os mais eminentes (*ákra*), os da mais alta tensão, e liga-os uns aos outros. Ela é estranha àquilo que lhe acontece, àquilo que toca seu corpo. A pluralidade dos acontecimentos, sua tensão contraditória, o concurso dessas paixões, ela as traz para um mesmo lugar, que não é mais seu corpo, mas que é o corpo constituído do poema. Safo é capaz, se se pode dizer, de fazer uma composição por eleição a partir de si mesma. Ela escolhe em si mesma seus próprios sentimentos, que isola. O sublime está aí, na capacidade de se desprender de si e de constituir um outro corpo, essencial, desvencilhado do acessório, do não-significante, do tumulto confuso³².

Temos aí duas obsessões, duas exigências de Longino, e que são como a definição superior do sublime: a capacidade de reduzir o número à unidade e de articulá-lo como um corpo vivo. Homero, “as proposições que são normalmente separadas, ele as constrange à união, contra a natureza, forçando-as” (X, 6). Mas o próprio Longino indica quais são os princípios de sua própria composição, indicando por aí discretamente que ela se pretende sublime; ele começou, diz, por fazer “um esboço dos pensamentos salientes e uma composição desses pensamentos que visavam à unidade” (XI, 3). Da

mesma maneira o “concurso das figuras para um mesmo ponto” (XX, 2), o fato “de fazer, a partir de partes distintas, um agrupamento que as leve à unidade” (XXIV, 1), são tantas observações que nos levam a essa verdadeira definição do corpo orgânico: “O que faz sobretudo a grandeza nos discursos, como nos corpos, é a articulação dos membros; nenhum deles, com efeito, se é separado de um outro, tem valor em si mesmo; mas todos tomados juntos, uns com os outros, realizam uma estrutura acabada.” (XI, 1)³³ O importante é o elo (*desmós*) e o que traz por articulação (*episynthesis*), na definição geral que dou, e que convêm tanto ao corpo vivo quanto ao corpo da obra de arte, seja ela qual for, isto é, o fato de relacionar elementos distintos e identificáveis.

É preciso atentar para algo novo, em todo caso tal como é sentido e exprimido por Longino; é o que toca ao tempo. O escritor sublime é consciente do tempo, da duração; ele não escreve para o presente da palavra que escorre. Ele rivaliza com um passado que conhece e pratica com os grandes, os maiores, que escolheu como tais, e com um futuro que o espera e que ele não conhece por definição. Mas o futuro faz parte da obra. De início, o tempo é um critério do sublime, pelo reexame único e pela repetição. O que é sublime apenas no próprio tempo da elocução é um sublime falso. Mas, mais profundamente, o escritor que não cria para o futuro cria seres cegos e abortados (XIV, 3); uma obra deve viver e o tempo faz parte dela mesma. O autor, imitando os grandes e rivalizando com eles, fundamentar-se-á sobre seu julgamento implícito, para enfrentar um futuro que não conhece. Mas ele está certo de que seus concorrentes o reconhecerão. O escritor sublime apreende

o tempo e a duração como a eternidade, abraça-a imediatamente e apodera-se dela. A universalidade no espaço tem seu equivalente no tempo. O sublime é sublime para todos os homens e para a eternidade.

Retorno às Fontes

Esse homem estranho não se deixa captar, ou melhor, ele nos escapa, tanto sua vontade não é tão grande de classificar, quanto de dar iluminações e fulgurações.

Mas é preciso tentar voltar à distinção entre as duas fontes do inato e as três que pertencem às figuras, a articulação aparente situando-se no capítulo XVI. Mas antes apresentam-se três desenvolvimentos sobre a amplificação (*aúxesis*), a imitação (*mímesis*) e a aparição (*phantasia*); como se Longino tivesse esquecido alguns meios de chegar ao sublime. De fato, por *amplificação*, trata-se de diagnosticar entre a amplificação vazia e o sublime. Os retóricos definem muito vagamente a *aúxesis* como algo que acrescenta grandeza; isso convém tanto ao sublime, à paixão, quanto à amplificação. Ora, “o sublime reside na elevação, a amplificação no número; e é por isso que o sublime existe freqüentemente mesmo num único pensamento, enquanto a amplificação necessita absolutamente da quantidade...” (XII, 1) Isso significa, evidentemente, que o sublime está do lado do qualitativo e não do número. O sublime não tem necessidade do número ou, se há o número, é preciso, como vimos, que ele conduza à unidade: “O fato de fazer, a partir de partes distintas, um agrupamento que as leve à unidade aumenta no número o aspecto de um corpo.” (XXIV, 1) A superioridade essencial da qualidade sobre o número

faz com que o autor sublime, mesmo se ele se engana, resgate todas suas partes “com um único acerto perfeito do sublime” (XXXVI, 2).

De uma dificuldade totalmente diferente é a reflexão sobre a *imitação*. Dissemos que Longino não tinha necessidade nem das Musas, nem dos deuses, nem da fisiologia, para explicar a chegada do talento. Mas nem por isso ele recusa a idéia de inspiração ou de possessão. Ao contrário, ele a reivindica; ele apenas desloca a sua origem, definindo-a como *imitação*. Acontece, é claro, que o termo *mímesis* tem o sentido comum e banal da reprodução de um objeto ou de um efeito (por exemplo XXII, 1). Mas, aí, a *mímesis* é a imitação dos grandes homens (XIII, XIV). Ela supõe a faculdade de eleição e admiração; mas entendamos uma admiração louca, totalmente entregue a si mesma. Trata-se de abrir-se completamente, de esquecer-se, de consentir ao outro, de deixar-se possuir, penetrar, como a Pítia, pelo sopro apolíneo, e de gerar; isto é conceber³⁴. Todos são termos da paixão e do transe; mas, assim deslocados e transpostos ao efeito dos grandes talentos, eles descrevem um mesmo processo, mas é a possessão dos deuses que se torna analógica. A criação supõe a loucura, mas dessa loucura eu escolho a origem; ou, antes, é a emoção violenta que eu sinto em contato com uma obra de arte que será a garantia de uma loucura generosa e não patológica. Essa exaltação violenta vai permitir o exercício e rivalização com os grandes. Compreende-se, assim, que a imitação desempenhe um papel fundamental; os contemporâneos aí se encontram num vocabulário e num processo tópicos da criação; mas na verdade a mudança da origem coloca a imitação, como meio, do lado da natureza, mas também, pelo tanto

de escolha, consciência e emulação que é reservado à admiração, faz dela uma transição para as figuras. Emulação, mas também tribunal dos grandes, diante dos quais é preciso esforçar-se para compreender. Homero, Demóstenes, Platão, Tucídides, tantos rostos que se apresentam e que “elevantão nossas almas para as normas cujas imagens nós nos representamos” (XIV, 1)³⁵. Esse encontro das imagens dos grandes com nossas almas prepara, num encadeamento natural, a reflexão sobre as aparições (XV)³⁶.

Toda percepção é aparição, todo pensamento é visão. Pensar é ver. Donde a urgência que se impõe: é preciso ver e fazer ver, pôr sob os olhos. E não se pode fazer ver, se não se viu. Não se pode trapacear. Se não se têm “naturalmente” essas visões, é preciso trabalhar para se tornar vidente, como Eurípides. Mas não se pode fazer economia do perigo, nem do esforço. Eu prefiro que se traduza esse processo pelo verbo *imaginar*. Mas sente-se que nosso termo se banalizou. Imaginar, nesse sentido, é tornar-se capaz de receber do exterior ou de si mesmo visões, e de estar no ponto de impô-las, na sua ingenuidade e na sua violência, ao olhar de alguém³⁷.

Alguma coisa nova, como assinala o autor, opera-se em torno da noção de *phantasia*³⁸, e tentamos, nas notas, avaliar isso. Nós estamos, certamente, num momento essencial da história da noção, mas, o que é mais importante, daquela da idéia de criação. É nesse sentido que é preciso considerar a citação de Filostrato: “A *phantasia* fabricou suas obras, mais hábil como artesão que a imitação; pois a imitação realizará o que ela viu, a *phantasia* mesmo o que não viu...”³⁹

A meu ver se impõe uma observação. Não é um acaso se a *phantasia* precede imediatamente a reflexão sobre as figuras. Ela é naturalmente uma das forças de coerção da figura. Ela está do lado do dom natural porque é aptidão a ver; mas isso implica uma atualização, uma realização da visão; a necessidade sentida de fazer ver aos outros por intermédio da linguagem. Uma lei evidente pretenderia que, quanto mais violenta a aparição, mais apta a colocar-se sob os olhos de alguém. Mas, por outro lado, já que se deve passar pela linguagem, todas as figuras não são convenientes para exprimir a clareza e a violência da aparição. A força da aparição implica a escolha da figura; conseqüentemente toda figura que quiser representar a visão, sem que esta a tenha atraído, será fria e vazia; e toda visão que carecer de sua figura desmanchar-se-á no ridículo ou na derrisão.

Parece-me que a *phantasia* tomou o lugar da metáfora – com a situação particular que tinha essa figura, no sistema aristotélico, de estar ao mesmo tempo ligada ao dom natural e à técnica. Como diz Aristóteles (*Poética* 1459 a 5), “o mais importante de longe é o *metafórico*, pois é o sinal de uma boa natureza (*euphyías*)”; e ainda (*Retórica* 1405 a 9): “A clareza, a concordância, a estranheza são sobretudo⁴⁰ as qualidades da metáfora e a metáfora não pode ser tomada de um outro.”

No texto de Longino, a metáfora é relegada entre as figuras e não tem mais essa função de ligar o dom biológico ao ser, pela colocação em evidência do semelhante. No texto que citávamos há pouco, Filostrato faz essa precisão muito interessante: “pois a *phantasia* colocará (o que ela não viu) para inferir para o ser”⁴¹; quer dizer, é o movimento inverso da percepção que vai do ser

para a visão; aqui é visão que implica necessariamente o ser; “e o choque afasta frequentemente a imitação, mas nada afasta a *phantasia*; ela, com efeito, avança, sem ser afetada pelo choque, em direção àquilo que ela mesma colocou”⁴². Vê-se muito claramente, em Filostrato, que a *phantasia* tem as duas qualidades da metáfora peripatética, a força e a relação com o ser.

Tentamos outrora mostrar esse aspecto da metáfora ligada ao temperamento melancólico⁴³. A *phantasia* acrescenta à metáfora, parece. A metáfora põe em evidência o ser que preexiste antes de seu desvelamento; a *phantasia* iria até tirar o ser do não-ser da visão; o que significa que o não-ser da aparição implica o ser. É a diferença entre a *metáfora* e a *anáfora* que é o termo de Filostrato.

Naturalmente e do ponto de vista da passagem às figuras, não se esquecerá que desde Aristóteles, revezado por Crisipo, a *phantasia* foi ligada etimologicamente a *phôs*, a luz. Essa chamada permite-nos compreender o paradoxo sobre a luz, do qual falaremos rapidamente, e a reflexão sobre a arte de pintar. Pois é preciso sempre assinalar isto que chamamos encadeamentos “naturais”.

A Técnica (Capítulo XVI e Seguintes)

Naturalmente o número de figuras excluiu que Longino as examinasse todas. Aliás, nem todas convêm ao Sublime. A melhor forma, eu ia dizer, se isso não fosse um pouco restritivo, a maneira pedagógica que se impõe, reside na utilização sistemática e abundante dos exemplos que permitem a Longino, entre outras, resplandecentes análises literárias sobre o estilo de Tucídides ou De-

móstenes. Também não iremos passar em revista o assíndeto, o hipérbato, a perífrase, a metáfora e outra composição. Eu gostaria de tentar evidenciar o que me parece o mais original; e há muito que fazer nesse original.

A Comparação com as Outras Artes

Certamente, a comparação da poesia com outras artes não é nova. O problema do *ut pictura poesis*, de Simônides a Horácio, demandaria longos desenvolvimentos. Mas é a primeira vez, ao que sei, que se encontra uma comparação sistemática e pensada com muitas artes, pintura, música, estatuária, refletindo sobre os procedimentos, com a finalidade evidente de mostrar a superioridade da poesia e da prosa sobre as outras técnicas.

A Pintura

Longino descreve a técnica da *skiagraphía*⁴⁴, com a partilha justaposta da luz e da sombra nas cores. Se a sombra é necessária à luz, é essa última que triunfa imediatamente. É ela que é vista; a luz esconde a técnica, esconde a figura. Paradoxo: a função da luz é pôr em evidência, fazer aparecer. A analogia é clara. A luz é para o natural, para a grandeza de natureza, o que a técnica é para as figuras. As figuras também são necessárias. Mas a analogia é sutil. Passemos ao ponto de vista do espectador. A luz lhe parece sair da tela, por assim dizer, e estar mais próxima⁴⁵. O sublime, que já está mais próximo de nós por um parentesco natural, se sobressai e aparece como sublime.

O valor essencial da comparação com a pintura é destacar a necessidade das figuras, mas também seu papel secundário em dignidade. “A figura parece ser a melhor quando ela mesma permanece escondida: o fato é que há figura.” (XVII, 1) Grandeza e humildade da figura! (Vê-se que a analogia com a pintura é um pouco forçada, à medida que a partilha da luz faz também parte da técnica, enquanto a “luz” da grandeza se encontra inteira na grande natureza.)

A Música

Ela intervém duas vezes. De início, a propósito da perífrase (XXVIII, 1), onde a utilização dessa figura é comparada ao acompanhamento do som principal; e sobretudo no capítulo XXXIX, onde ela fundamenta uma comparação muito mais técnica. É fato conhecido que a flauta, ou a cítara, inspira paixões. Mas a música é imitação loquaz da persuasão. Ela é persuasão sem conceito. E também serve de analogia à *synthesis*, entendamos a composição ou, antes, a articulação de um conjunto de partes distintas e marcadas. Certamente o *lógos* é inato e toca essencialmente a alma, o que o som não faz. Mas a composição permite compreender o que é um verdadeiro discurso, isto é, uma totalidade orgânica, como já observamos. A música permite mostrar a necessidade da *synthesis*, que faz com que, a ordem estando perturbada de alguma forma, o sentido do conjunto seja por isso mudado. É preciso acrescentar: o que também permite essa comparação é que para os antigos mesmo a prosa está apoiada no ritmo; o orador e o ouvinte percebem os arranjos métricos próprios da prosa.

A Estatuária

Observar-se-á que a comparação sobre a statuária intervém no curso de uma reflexão sobre a falta e o incapado; a falta, isto é, o erro na mira. Não chegaremos ao ponto de dizer que há uma preferência pela falta; mas é preciso ver que ela não é o resultado de uma carência de minúcia, mas a conseqüência possível da altura e da pretensão da mira. De qualquer forma, como para as grandes fortunas, é preciso deixar alguma coisa para a negligência, diz Longino. Aqueles que vivem na contabilidade, no pequeno, no mesquinho, correm, evidentemente, menos risco de se enganar. O sublime supõe o risco. É por ocasião dessa meditação sobre o fracasso e a perfeição que surge a statuária (XXXVI, 3). “Mas àquele que escreve que o Colosso defeituoso não é superior ao *Doríforo* de Policeto pode-se retorquir que na arte é a extrema minúcia que se admira, mas nas obras da natureza é o grande...” Pode-se induzir, sem dificuldade, que as preferências de Longino vão ao Colosso defeituoso, qualquer que seja⁶, mais que ao *Doríforo*. A referência é aquela, clássica, do Cânone. Vê-se também a novidade. O Cânone, ou seja, a estátua, dá o cânone, quer dizer, a medida; ora, essa medida é o humano, a perfeição na representação do humano; mas o sublime visa o sobre-humano. É isso que exprime a seqüência da passagem, “o homem é feito, por natureza, para os discursos e, nas estátuas, procura-se a semelhança com o homem; nos discursos, como disse, o que ultrapassa o humano”. Esse raciocínio, muito braquilógico, implica que as definições canônicas de Policeto são limitadas, que é preferível ter o projeto do Colosso ao da representação do homem; e ainda uma vez que a lite-

ratura, se se nos permite essa expressão vaga, é de longe superior à estatúária, porque, por definição, a finalidade do discurso é o sobre-humano.

Vê-se que as comparações com as três técnicas têm uma dupla função; uma, obsedante, de marcar a superioridade das artes do *lógos* sobre qualquer outra técnica; e aquela, mais sutil, de utilizar o saber de uma outra disciplina para evidenciar o caráter do sublime.

A Metáfora

As figuras mais adaptadas são evidentemente as do salto, da ruptura; assim o hipérbato, o assíndeto, a mudança de pessoas, a passagem do singular ao plural ou o inverso. Isso é natural. Mas a metáfora e os exemplos referentes a ela que Longino apresenta intrigam-me há muito tempo. Certamente, como dissemos, essa figura perdeu, parece-me, sua essência, em proveito da *phantasia*, à medida que ela não implica mais, nela mesma, uma passagem da natureza à técnica. É a paixão, mais frequentemente, que impõe a necessidade da metáfora ousada (XXXII, 4). Mas reservo um destino particular à metáfora fora da paixão, nos lugares descritivos. Longino lhe consagra um longo desenvolvimento, tanto mais interessante para o historiador da medicina quanto os exemplos são tomados, em grande parte, da descrição do corpo humano, segundo *Memoráveis* de Xenofonte e *Timeu* de Platão (XXXII, 5 ss).

Certamente, a anatomia nos ensina que os nomes das partes do corpo humano são frequentemente metáforas que vingaram. Tomo ao acaso o pequeno tratado sobre a *Anatomia das partes do corpo* de Rufo de Éfeso

(a propósito do olho): “A terceira *túnica* (retina), partindo do *canal* do qual se tratou, guarda um líquido análogo ao branco do ovo e que se chama *líquido semelhante ao do vidro em fusão* (*corpo transparente*). Essa membrana é muito tênue; diz-se que ela é *semelhante à do vidro* (*hialóide*), considerando a consistência do líquido que contém; semelhante a uma teia de *aranha* (*aracnóide*), tendo em vista sua tenuidade, enfim semelhante a *uma rede* (*membrana reticular, retina*), se se considera o entrelaçamento dos vasos...”⁴⁷

Estamos nós, portanto, com Rufo, tão longe do sublime? Ou, para colocar a pergunta de outra forma, o que faz com que uma sequência de metáforas desse tipo, em Xenofonte ou Platão, seja sublime para Longino?

Sem dúvida, a própria abundância das metáforas e seu aspecto sistemático são importantes. Sem dúvida, também, o caráter decisivo da metáfora, isto é, a escolha imperial de dizer que o baço é uma toalha, não é negligenciável⁴⁸. Mas, se eu quiser relacionar isso com o sublime dos versos de Safo, direi que essas metáforas estão unidas porque remetem a um corpo, ao corpo essencial do humano. Sua diversidade é garantida pela unidade do corpo, como as sensações transbordantes do corpo de Safo se remetiam a um corpo estranho que elas constituíam. No caso de Xenofonte e de Platão, as metáforas não necessitam constituir um corpo; esse corpo existe: é o corpo do homem⁴⁹.

Retorno ao Sublime

Eu preferiria agrupar, para terminar, certos elementos, na tentativa de reter alguns aspectos qualitativos do

sublime. Isto é, devemos agrupar o que faz o impulso e a força.

A condição natural do Sublime se prende à força, à vitalidade do escritor. Assim Homero, na velhice, deixou-se levar por certas infantilidades. A comparação de Homero com o Oceano que se retrai nos seus limites, é sublime (IX, 13). Assim o homem do Mediterrâneo descreve a maré; e goza-se da felicidade de Longino a patinar nas poças do gênio após o refluxo do Poeta. A idade produziu o declínio das forças⁵⁰. O natural, segundo Longino, não é um dom biológico do tipo que nos oferece, por exemplo, o *Problema XXX* do pseudo-Aristóteles; ele não tem nada determinado por humores ou algum temperamento. É uma questão de *pneûma*, de *tónos*. Homero escreveu a *Iliada* na plenitude de seu *pneûma*. Evidentemente é preciso pensar no Estoicismo, para esse encontro do *pneûma*, do sopro que mantém o Universo e os seres, e do *tónos*, da tensão que os define. O Estoicismo é essa filosofia que define o ser como uma força, e sendo como uma força determinada, se essa fórmula me é permitida⁵¹. Certamente, será necessário que voltemos também à *inspiração*. Na *Odisséia*, segundo Longino, Homero perdeu essa tensão, a força de manter-se sobre os altos píncaros sem falha e a potência de expandir-se em paixões ininterrompidas. Não se deve esquecer uma qualidade bem esportiva e ligada à juventude: a agilidade de se voltar (τὸ ἀγίιστροφον IX, 13), que Longino reconhece também em Demóstenes (XII, 3), em suma, uma questão de flexibilidade.

A força é também o jato irreprimível da paixão, por exemplo (cf. XXXVII, 1), ou o jato do *pneûma* divino (XXXIII, 5). Isso pode ser a torrente da paixão (XXXII, 1).

Pode tratar-se do transe, do delírio, da loucura dos coribantes ou bacantes. Necessita-se de violência. Mas muito evidentemente, uma vez que se disse isso, de imediato deve-se lembrar que a violência não poderia ser falsa, e isso de duas maneiras. Os homens do *parentirso*, segundo a expressão de Teodoro (III, 5), isto é, que fingem o transe, ou esses que não são capazes de comunicar seu transe, são ridículos e indecentes. São vistos agitando-se friamente, tomados por tormentos que lhes parecem ser pessoais, e o ouvinte sente-se totalmente incomodado com sua indiscrição. A decência, o decoro, a conveniência exigem que se atraia o outro em seu delírio ou que se cale. É a cortesia elementar. E atrair o outro pede força e ciência, nós o dissemos freqüentemente; e portanto exige uma ordem da desordem. Demóstenes chega a tornar a ordem desordenada e a desordem ordenada (XX, 2).

O sublime é violência que desequilibra; veja-se a análise de Demóstenes em XXII, 4; a finalidade não é a persuasão de que podemos dispor. O choque surpreende o julgamento e faz-nos sair de nós mesmos, mergulha-nos no *êxtase*. É grande o que nos tira o fôlego, de emoção e de surpresa. O que se admira, sempre, é o inesperado (o paradoxo = XXXV, 5). É preciso essa força para atrair, para fazer passar a figura. "Pois eu não paro de dizer, a resolução e a panacéia de toda audácia de expressão residem nas ações próximas do êxtase e da paixão." (XXXVIII, 5) Acredito que nosso século tão violento perdeu o sentido da violência da arte que Plotino definia por seus efeitos: "Estupor, choque suave, desejo, amor e terror acompanhados de prazer." E vêem-se os discípulos de Freud, perplexos, gastar tesouros de engenhosidade para explicar seu terror diante do *Moisés* de Michelangelo. Antes de invocar a relação com seu pai,

conviria dizer que Freud tinha o sentido do belo, do grande, do sublime. Evidentemente, do ponto de vista estilístico, não se poderia definir o sublime como um afastamento em relação a uma norma. Se ele existe, se impõe a cada vez como norma. É o que permite a Longino dar ao mesmo tempo o exemplo e o comentário. Poder-se-ia dizer que o caso é a regra. Demóstenes é uma norma (ὁρὸς = XXXII, 1). Por natureza, o sublime leva sempre a ultrapassar a medida, ou antes, a ser sem medida (XXXII, 7 = *ámetron*). Mas entendamos que a desmedida, se ela é bem sucedida, deve impor sua norma. Não é o caso aqui de falar em termos jurídico-retóricos de direito à metáfora (*jus translationis*). Nós estamos num outro mundo que aquele dos retóricos. E, no entanto, a grandeza de Longino é a de ter insistido sem cessar no trabalho e na técnica⁵².

De maneira ideal, o encontro entre a natureza e o trabalho, a violência e a figura, encontra-se no tempo, ou antes no instante, aquele da necessidade, da urgência, do *kairós* tão freqüentemente evocado. “Por isso se recomenda a utilização da figura, quando a urgência do momento não permite ao escritor esperar, mas obriga-o de repente a passar de uma personagem a outra...” (XXVII, 2) Eis um exemplo entre muitos outros.

Poder-se-ia dizer que a figura é a ocasião da presença.

Conclusão: Grandeza e Limite da Paixão

Nós já vimos, o gosto de Longino vai diretamente à paixão violenta, afirmada a propósito. Uma das grandes do tratado é colocar o *éthos* no seu lugar, isto é, bem aquém da paixão; o *éthos*, ou seja, o caráter, a moralida-

de, a psicologia, o romance de alguma forma. Na *Odisseia*, Homero faz a comédia de costumes. Já se disse que é a origem do romance. As histórias e as pinturas de alma não são do domínio do sublime. Donde a analogia: o *páthos* está para o sublime assim como o *éthos* está para o prazeroso (XXIX, 2). Ao ler isso, a vontade de manifestar sua alegria ocorre. Os deuses, nesse tempo, sabiam ainda que o romance nada tem que ver com a Poesia; o romance – acrescentarei prudentemente, o romance de costumes ou o romance psicológico – como manifestação de impotência; belo assunto na verdade.

Mas uma das grandezas do tratado foi não limitar a violência àquela da paixão. Longino viu que existe uma violência do pensamento, da moral e do imaginário. Nós a vimos com o silêncio de Ajax. Para o imaginário, ou para aquilo que se poderia chamar o sonho do imaginário, citarei somente esse exemplo resplandecente e que provém de uma capacidade de ler os poemas que nunca se tinha visto antes em outros lugares (X, 5, 6). Homero descreve a paisagem. Os homens, a cada momento, estão prestes a ser devorados. O verso é atormentado e imita a desordem e a tempestade: *τὸν γὰρ ἵππερ δαμάτοιο φέρονται*⁵³. “Pois por pouco são levados para longe da morte...” E eis aqui Arato: “Ele afasta Hades com uma fina madeira.” E tudo está destruído. Arato deu uma positividade à qual o sonho se agarra e se assegura. Tão fina seja a madeira, ela estará lá para minha esperança, e o drama se foi.

Esse exemplo é um sinal. Não foi um retórico que escreveu a Poesia, como é o caso tão freqüentemente; foi um Poeta que se ocupou da retórica ou, antes, da integração da retórica no projeto poético.

O sublime de Longino é uma estética sem ilusão, mas que conserva a fé e que persiste em dá-la.

DO SUBLIME

I. 1 – O pequeno tratado de Cecílio¹, que ele compôs sobre o *Sublime*, quando nós o analisamos juntos, como tu sabes, meu caríssimo Postúmio Terenciano², pareceu-nos bem menos *elevado* que o assunto no seu conjunto, e não se ater em nada aos pontos essenciais, não prestar o grande serviço que o escritor deve principalmente ter em vista para os leitores, se é verdade que duas funções se prendem a todo tratado técnico, a primeira que é mostrar o assunto; a segunda pela ordem, mas superior em dignidade, que é mostrar como nós mesmos podemos tornar-nos mestres desse assunto e por que método; no entanto Cecílio se esforça por mostrar o que é o Sublime graças a inúmeros exemplos, como a ignaros; mas o meio que nos permitiria estimular nossa natureza particular até um desenvolvimento definido de grandeza, não sei como ele abandonou essa questão, julgando-a desnecessária.

2 – Mas talvez esse homem não mereça tanto a crítica por suas omissões quanto o louvor pelo próprio projeto e por seu zelo. Mas já que tu me engajaste, a mim também, a reunir de toda forma algumas notas sobre o sublime, reservadas a teu uso pessoal, vamos, examine-

mos, então, se parece que fizemos pesquisas que possam ser úteis à vida pública. Quanto a mim, meu amigo, tu me ajudarás a julgar parte por parte, o que aliás está na tua natureza e nas atribuições do amigo, com a maior preocupação com a verdade. Pois tem muita razão aquele que declarou que temos alguma coisa semelhante aos deuses, nomeando a beneficência e a verdade.

3 – Já que também é para ti que se dirige esse escrito, caríssimo amigo, que és um mestre da cultura, sinto-me totalmente dispensado de ter de consagrar muito tempo para estabelecer, em princípio, que o sublime é de certa forma o ponto mais alto, a eminência do discurso, e que os maiores poetas e prosadores jamais conseguiram o primeiro posto de um outro lugar que daí; e que daí lançaram eles ao redor do Tempo a rede de sua glória.

4 – Pois não é à persuasão, mas ao êxtase que a natureza sublime conduz os ouvintes. Seguramente por toda parte, acompanhado do choque, o maravilhoso sempre supera aquele que visa a persuadir e a agradar; já que o ser persuadido, na maior parte do tempo, depende de nós, enquanto aquilo de que falamos aqui, trazendo um domínio e uma força irresistíveis, coloca-se bem acima do ouvinte. E a prática da invenção, a ordem e a organização da matéria, nós as vemos aparecer penosamente, não a partir de uma passagem, nem mesmo de duas, mas da totalidade do tecido de discurso; enquanto o sublime, quando se produz no momento oportuno, como o raio ele dispersa tudo e de imediato manifesta, concentrada, a força do orador. Dessas coisas, a meu ver, e de outras do mesmo gênero, meu caríssimo Terenciano, poderás mostrar o caminho graças a tua experiência.

II. 1 – Mas devemos, desde o princípio, colocar-nos essa questão: existe uma técnica do sublime ou da profundidade? Porque há pessoas que pensam que se enganam completamente aqueles que aproximam tais coisas a princípios técnicos. Pois, dizem elas, é inata a natureza sublime e sua aparição não está ligada ao ensinamento; só há uma técnica para atingi-la, que é ter nascido para isso. Na opinião delas, as obras da natureza são mais feias e totalmente aviltadas pelas regras técnicas que as mumificam³.

2 – Eu quero provar que é o contrário: se se considerar que a natureza, assim como muito freqüentemente, nos momentos de patético e de elevação, se dá a si mesma uma regra, assim também não tem costume de entregar-se ao acaso, nem de ser absolutamente sem método; e que é ela que fornece o elemento primeiro e arquetípico para a gênese de toda produção, mas que, no que concerne às quantidades e ao tempo, para cada coisa, e à prática e à utilização as mais seguras, é o método que é capaz de circunscrever os limites e colaborar. A grandeza, abandonada a si mesma, sem ciência, privada de apoio e de lastro, corre os piores perigos, entregando-se ao único impulso e a uma ignorante audácia; pois, se freqüentemente precisa de agulhão, precisa também de freio.

3 – É, de fato, o que mostra Demóstenes, a propósito da vida comum dos homens; o maior dos bens é a sorte; mas o segundo, não inferior, é deliberar bem, pois se esse último faltar o primeiro será suprimido (*Dem. C. Aristocr.* 113). Isso poderíamos dizer também dos discursos, [pois a natureza toma o lugar da sorte e a técnica da boa deliberação. Mas o elemento decisivo é este:

o próprio fato de haver, entre os elementos do discurso, alguma coisa que repousa sobre a natureza unicamente, nós aliás só podemos aprendê-la pela técnica. Se, como eu disse, aquele que faz reprovações aos que procuram uma boa instrução refletisse em si mesmo, a meu ver, não poderia julgar que é supérfluo e inútil o exame desse assunto]⁴.

.....*

III. 1 –

“... e que eles retenham a grande luz da lareira. Pois, se vejo um só guardião do lar, introduzirei a torrente de uma espiral de fogo; incendiarei a casa e reduzi-la-ei a carvão. Mas eu ainda não gritei meu canto de raça.”

(Nauck 2. *Êsquilo* fr. 281)

Essas coisas não são trágicas, mas dão ar trágico; quero dizer as “espirais”, o “vomitar contra o céu”, o “Bóreas que faz o flautista” e o resto que se segue. Pois tudo isso antes se embaralha na maneira de dizer e se tumultua nas aparições⁵ do que terrifica; e se tu ergues cada uma dessas expressões aos raios do sol para examiná-la, do temor que inspirava ela chafurda pouco a pouco no derisório. Se é verdade que na tragédia, que é por natureza coisa pomposa e admite a ênfase, o inchaço sem medida é, no entanto, imperdoável, ainda menos poderia ele, penso, adaptar-se aos discursos que têm a realidade como assunto.

2 – É assim que a expressão de Górgias de Leontium é ridícula, quando escreve: “Xerxes, o Zeus dos persas”

* Os pontilhados indicam as lacunas importantes no texto dos manuscritos, e as cruzes, as lacunas mais breves.

e “os abutres, tumbas vivas” (*Górgias B 5a D-K*). E acrescento algumas expressões de Calístenes, que não são elevadas, mas pairam no ar; e ainda mais as de Clitarco⁶, pois é um homem de superfície e, para falar como Sófocles, “soprando em pequenas flautinhas, mas sem a correia!” (*Nauck 2 fr. 701*). Seguramente tais defeitos se encontram em Anfícrates, Hegésias e Mátris⁸; pois frequentemente, enquanto se imaginam tomados pelo entusiasmo, eles não fazem os bacantes, mas as crianças.

3 – Mas, de um modo geral, o inchaço faz parte dos defeitos que temos mais dificuldade de evitar, pois, naturalmente, todos que visam à grandeza, na preocupação de fugir da reprovação de fraqueza e aridez, não sei como, precipitam-se nesse vício, convencidos de que “tropeçar diante da grandeza é todavia uma falta que tem raça”.

4 – Mas ruim é o inchaço, seja o que se prende ao corpo, ou o empolamento e a inautenticidade dos discursos, que nos levam à situação contrária; pois, diz-se, nada é mais seco que um hidrópico. Mas o inchaço visa ao menos a ultrapassar o sublime; enquanto a puerilidade é diretamente o contrário da grandeza. Pois é a baixeza mesmo, coisa de uma alma pequena; e em verdade é o defeito mais vil. O que é então a puerilidade? Não é, evidentemente, um pensamento que sente um aluno, que por excesso de minúcia chega à frieza? Escorregam nesse gênero os que visam ao excepcional, ao fabricado e sobretudo ao prazeroso, e, por isso, fracassam no falso brilho e no mau gosto.

5 – Ao lado existe uma terceira espécie de defeito, no patético, que Teodoro chamava o *parentirso*⁹. Trata-se da paixão fora de propósito e vazia, aí onde não se necessita de paixão, ou da paixão sem medida, aí onde

se necessita de medida. Muitas vezes, como sob efeito de embriaguez, para coisas cujo assunto não exige mais, eis que alguns produzem paixões pessoais e que fazem sentir a escola; depois, em face de um auditório que não sente nenhuma paixão, carecem de conveniência; é normal: eles estão fora de si, diante de pessoas que não estão fora de si. Aliás, sobre o patético, eu me reservei um outro lugar.

IV. 1 – O segundo vício de que falávamos, quero dizer, a frieza, Timeu¹⁰ está cheio dela; aliás é um homem de mérito e para o que é da grandeza dos discursos ele não é estéril; é um homem de grande sabedoria e que tem força na concepção; mas se está sempre pronto para refutar as faltas dos outros, ele é insensível às suas; e seu ardor de pôr em obra pensamentos insólitos o faz cair com frequência na extrema puerilidade.

2 – Apresentarei um ou dois exemplos do homem, porque Cecílio já registrou a maior parte deles. Louvando Alexandre, o Grande, refere-se a ele como aquele que “tomou a Ásia inteira em menos anos do que Isócrates precisou para escrever o *Panegírico* sobre a guerra contra os persas” (*Timeu T 23 FGrHist 566*). Espantosa, em verdade, a comparação do macedônio e do sofista. Pois, bem evidentemente, ó Timeu, os lacedemônios, segundo esse raciocínio, eram bem inferiores a Isócrates em coragem, porque precisaram de trinta anos para tomar Messena, enquanto ele compôs o *Panegírico* em apenas dez.

3 – Quanto aos atenienses feitos prisioneiros na Sicília, como fala deles? Diz que “tendo faltado com a piedade a Hermes e tendo quebrado suas estátuas, foram punidos, sobretudo por causa de um só homem, des-

cendente da linha paterna do deus ultrajado, Hermócrates, filho de Hermão” (*Ibid.*; *F 139*). Se bem que eu me espante, caríssimo Terenciano, que ele não escreva também a propósito do tirano Dionísio: “Foi porque ele se mostrou ímpio para com Zeus e Hércules; sim, por essa razão Díon e Heraclides o despojaram da tirania.”

4 – Mas por que se deve discorrer sobre Timeu, quando esses heróis, quero dizer, Xenofonte, Platão, embora vindos da escola de Sócrates, entregam-se, no entanto, sem perceber, a tão mediocres satisfações? O primeiro, na sua *República dos lacedemônios*, escreve: “Da-queles, ouvirias menos as vozes do que as das estátuas de pedra; volverias menos os olhares que os das estátuas de bronze; julgá-los-ias mais reservados que as próprias virgens¹¹ que estão nos olhos.” (*Xen. Lacedem. Resp. 3.5*). A Anfícrates e não a Xenofonte convém dizer que a pupila nos nossos olhos têm a reserva das virgens. E por exemplo, por Hércules!, como convencer que as pupilas de todos sem exceção são cheias de modéstia, quando se diz que em nenhum lugar se mostra a impudência como nos olhos? Como Aquiles, censurando a insolência nos olhos de Agamenão, pronuncia essas palavras: “Bêbado com olhos do cão!” (*Hom. A 225*)

5 – Seguramente Timeu, como se se agarrasse a um objeto roubado, nem mesmo deixou a Xenofonte essa frieza. Ele diz então, a propósito de Agátocles, contando o fato de que partiu raptando, em plena cerimônia do desvelamento da noiva, sua prima recém-casada com um outro: “Será que teria agido assim alguém que tivesse pupilas nos olhos, e não prostitutas?” (*Tim. F 122 FGrHist 566*) Ora!

6 – Platão, divino salvo nessa circunstância, querendo falar de tabuinhas para escrever, diz: “após ter escri-

to, <os legisladores> depositarão nos templos das memórias de cipreste” (*Plat. Legg.* 741 C.). E ainda: “A respeito das muralhas, Megilo, concordaria com Esparta em deixar dormir as muralhas, deitadas sobre a terra, e não as fazer levantar.” (*Ibid.* 778 D)

7 – A expressão de Heródoto não se afasta da frieza, quando chama as belas mulheres de “dores dos olhos” (*Her.* 5. 18); e no entanto ele tem uma desculpa, pois, em sua obra, são os bárbaros que assim se exprimem, e em estado de embriaguez; mas mesmo de tais personagens, sob pretexto de baixeza, não é bom fazê-las faltar com as conveniências, em face da eternidade.

V. Mas todos esse defeitos, tão inconvenientes, introduzem-se nos discursos por uma única razão; é a caça da novidade nos pensamentos, que é sobretudo a razão pela qual nossos contemporâneos se fazem coribantes. Tanto é verdade que o que está na origem de nossos bens também está quase sempre na origem de nossos males. Eis por que o que contribui para o sucesso dos livros – a beleza do estilo, a procura do sublime e, acrescentemos, os prazeres –, esses próprios elementos são os princípios e fundamentos do sucesso, como do seu contrário. Assim também mudanças, hipérboles e o uso do plural. Mostraremos, em seguida, o perigo que isso pode representar. Por isso é necessário, desde já, colocar as questões e estabelecer os princípios a propósito dos meios que temos, para evitar os vícios que se mesclam ao sublime.

VI. É coisa possível, meu amigo, se, em primeiro lugar, nos proporcionamos um conhecimento e um julgamento puros do que é, em verdade, o sublime. Certamente a coisa é difícil de apreender; pois o julgamen-

to dos discursos é o último produto de uma grande prática. Todavia, para falar à maneira dos manuais, eis como, talvez, não seja impossível adquirir o meio de distinguir entre os discursos.

VII. 1 – É preciso saber, caro amigo, que, como aliás na vida de todos os dias, nenhuma coisa cujo desprezar tenha grandeza é grande, como riquezas, honras, distinções, tiranias, e todo o resto que tem o grande aparato da tragédia vindo do exterior, mas que aos olhos de um homem de bom senso, tudo isso não poderia parecer bens superiores, se o fato mesmo de desprezá-los é um bem não modesto. Admiram-se, em geral, mais do que os que possuem esses bens, aqueles que estão no ponto de possuí-los e que os olham, no entanto, com desprezo por grandeza de alma¹². É assim, ou quase, que se deve examinar a elevação em matéria de poemas ou discursos, vendo se não há aí uma ilusão¹³ dessa espécie de grandeza, à qual vem juntar-se um grande material suplementar do acaso e, uma vez desveladas de outra maneira, descobrir-se-iam bem vãs essas coisas cujo desprezo é mais nobre que a admiração.

2 – Pois, por natureza de certa forma, sob o efeito do verdadeiro sublime, nossa alma se eleva e, atingindo soberbos cumes, enche-se de alegria e exaltação, como se ela mesma tivesse gerado o que ouviu.

3 – Quando então uma coisa, freqüentemente ouvida por um homem de bom senso e experto em discursos, não dispõe sua alma à grandeza de pensamento, e o que é examinado de novo, a fundo, não deixa à reflexão mais do que o que é dito efetivamente, mas, ao contrário, para quem observa com cuidado e de maneira contínua, cai no enfraquecimento, não poderia haver aí

um verdadeiro sublime, por mais que subsista o tempo único da audição. Pois grande, na realidade, é aquilo que suporta um reexame freqüente, mas contra o qual é difícil e mesmo impossível resistir, e que deixa uma lembrança forte e difícil de apagar.

4 – Em suma, eis a regra: é seguramente e verdadeiramente sublime o que agrada sempre e a todos. Quando, entre pessoas que divergem por seus costumes, seus gêneros de vida, seus gostos, suas idades, suas linguagens, as opiniões convergem ao mesmo tempo para um só e mesmo ponto, sobre as mesmas coisas, então, provenientes de testemunhos discordantes, como um julgamento e um assentimento, vêm trazer ao objeto admirado a garantia forte e incontestável.

VIII. 1 – Há, dir-se-ia, cinco fontes¹⁴ verdadeiramente capazes de produzir a grandeza do estilo, sendo previamente colocada, como fundamento comum a essas cinco formas, a aptidão à palavra¹⁵, sem a qual não existe absolutamente nada. A primeira e a mais importante é a faculdade de lançar-se aos pensamentos elevados, como já nos explicamos na nossa obra sobre Xenofonte; a segunda é a paixão violenta e criadora de entusiasmo. Mas essas duas primeiras fontes do sublime são, na maior parte, dons constitutivos naturais; quanto às outras, elas passam também¹⁶ pela técnica; é de início a qualidade da fabricação das figuras (elas são de dois tipos, as figuras de pensamento e as figuras de palavras); é preciso acrescentar a expressão de nobreza, da qual fazem parte por sua vez a escolha das palavras e a expressão figurada e fabricada. A quinta causa da grandeza e que engloba todas as outras enumeradas antes, é a composição digna e elevada. Vamos, examinemos o seu conteúdo, tendo

antes declarado que, das cinco partes, há as que Cecílio esqueceu, em particular a paixão, sem dúvida alguma.

2 – Mas se ele pensou que constituíam uma só essas duas coisas, o sublime e o patético, e se estimou que elas existem e nascem sempre conjuntamente, cometeu um erro. Pois paixões baixas e que nada têm que ver com o sublime, encontram-se, como lamentações, sofrimentos, temores; e inversamente muitas coisas sublimes sem paixão. Assim, junto a mil outras, encontra-se, a propósito dos Alóadas, essa expressão do Poeta, que ultrapassa toda audácia:

“Eles puseram todo seu ardor para colocar o Ossa sobre o
[Olimpo;
e ainda sobre o Ossa o Pélio, agitando sua folhagem,
[a fim de escalar o céu.”

E o que segue é ainda maior:

“E seguramente teriam realizado.”

(Hom. λ 315-317)

3 – Certamente entre os oradores, os elogios, os discursos pomposos e de aparato conservam sempre a majestade e a elevação, mas carecem freqüentemente de paixão, o que explica que, entre os oradores, os patéticos são menos próprios ao elogio e, em compensação, os fabricantes de elogios são os menos patéticos.

4 – Mas se Cecílio absolutamente não considerou que o patético pudesse algum dia concorrer com o sublime, e se, por essa razão, pensou que não valia a pena fazer menção disso, enganou-se completamente. Pois eu afirmaria sem temor que nada é tão magnífico quanto a paixão genuína, colocada onde se deve, como se, sob o

feito de um acesso de loucura ou do *pneûma*¹⁷, ela so-
prasse no delírio do entusiasmo e desse aos discursos
um ar apolíneo.

IX. 1 – No entanto, como se sobrepõe a todas as ou-
tras, a primeira fonte, quero dizer a grandeza da nature-
za, é preciso, mesmo nesse caso e mesmo se se trata de
um dom mais do que de uma aquisição, apesar disso e
na medida do possível, educar as almas em direção ao
grande e torná-las sempre prenhes, se se pode assim di-
zer, de uma exaltação¹⁸ genuína.

2 – De que maneira, dirás? Escrevi, em algum lugar:
o sublime é o eco da grandeza de alma. Disso decorre
que mesmo sem voz seja admirado às vezes o pensa-
mento totalmente nu, em si mesmo, pela própria gran-
deza de alma, como na *Nēkyia* o silêncio de Ajax é grande
e mais sublime que qualquer discurso (*Hom. λ 563*).

3 – Primeiramente, portanto, é preciso tomar isso
como princípio: o verdadeiro orador não deve ter pen-
samento baixo e ignóbil. Pois não é possível que pes-
soas que destinam seus pensamentos e seus cuidados a
preocupações vis e próprias de escravos, ao longo da vi-
da, produzam alguma coisa espantosa e digna de qual-
quer época. Mas são grandes os discursos, como é nor-
mal, daqueles que são capazes de ter pensamentos que
tenham peso.

4 – Dessa forma, aos homens que têm os pensamen-
tos mais altos acontecerá a natureza sublime. A respos-
ta a Parmenião, que tinha dito: “Eu me contentaria...” (*Ar-
rian. Anab. 2.25.2*)¹⁹

.....
a distância da terra ao sol; e poder-se-ia dizer que não é
tanto a medida de Eris quanto a de Homero (*Hom. Δ 442*).

5 – Quão diferente é a expressão de Hesíodo a respei-
to de Áclis, se se deve atribuir o Escudo a Hesíodo: “de suas
narinas escorria o muco” (*Scutum 267*). Pois não é uma
imagem terrível, mas uma imagem vil que ele fabricou.
Quanto a Homero, como ele dá grandeza às coisas divinas?

“Tal a medida aérea que um homem vê com seus olhos,
sentado sobre um cume, e contemplando o mar vinhoso,
qual a que saltam os corcéis relinchantes dos deuses.”

(*Hom. E 770-772*)

Ele mede o salto dos corcéis pelo espaço do Univer-
so. Quem, portanto, não exclamaria, naturalmente, por cau-
sa da hipérbole da grandeza, que, se os cavalos dos deu-
ses tomassem impulso para um segundo salto, eles não
encontrariam mais lugar no Universo?

6 – De natureza sublime são também as visões²⁰ da
Teomaquia:

“E ao redor ressoa o céu imenso e o Olimpo...
E teve medo, nas profundezas, o Senhor dos Mortos,
[Aidoneu;

e no seu medo ele saltou de seu trono e gritou,
[temendo que
em seguida Posidão, que abala o solo, fendesse a terra,
e aos mortais e imortais mostrasse as casas terríveis,
emboloradas, que fazem horror até aos deuses.”

(*Hom. Φ 388 + E 750 + Y 61-65*)

Tu vês, caro amigo, como a terra fendida desde seus
fundamentos, o próprio Tártaro posto a nu, o mundo sub-
metido à subversão e à separação na sua totalidade²¹,

tudo ao mesmo tempo, o céu e o Hades, as coisas mortais e as coisas imortais, tudo ao mesmo tempo, na luta combate junto e junto participa do perigo!

7 – Mas essas coisas são terríveis e, a menos que sejam tomadas de maneira alegórica, perfeitamente ímpias e sem respeito à conveniência. Pois Homero, penso, quando nos apresentava as feridas dos deuses, suas cóleras, suas vinganças, suas lágrimas, suas cadeias, suas paixões confusas, fez dos homens que foram a Tróia, à medida que pôde, deuses, e dos deuses fez homens. Mas a nós, na infelicidade, resta um refúgio a nossos males; é a morte; enquanto aos deuses, não foi tanto sua natureza quanto sua miséria que Homero fez eterna²².

8 – Mas bem melhores que as passagens consagradas à Teomaquia são aquelas que apresentam, puro e grande, o divino, como ele é de verdade, e sem mistura. Por exemplo, os versos consagrados a Posidão (sobre os quais outros trabalharam antes de mim).

“Tremem as altas montanhas, as florestas,
os cumes, a cidade dos troianos e os navios dos aqueus,
sob os passos imortais de Posidão em marcha.
Guiou o carro sobre as ondas, e sob ele saltavam os
[monstros marinhos,
de toda parte saindo dos esconderijos; não ignoram
[seu senhor;
e de alegria o mar se entreabre e eles voam.”

(Hom. N 18 + Y 60 + N 19 + N 27-29)

9 – Foi assim que procedeu o legislador dos judeus, que não foi o primeiro a vir, quando compreendeu o poder do Deus e sua dignidade, e desvelou-o imediata-

mente, escrevendo no Prólogo das Leis: “Deus disse”, diz ele, e o quê?: “Que a luz seja, e ela foi; que a terra seja, e ela foi.” (Gen. I, 3-9)

10 – Talvez, caro amigo, eu não te pareça entediado, citando de novo um trecho do Poeta, a propósito ainda das coisas humanas, para compreender como ele tem o costume de caminhar no mesmo passo que seus heróis para a grandeza. Trevas repentinas e uma noite sem saída cessam o combate dos gregos. Então Ájax, em seu impasse:

“Zeus, diz, ó pai, liberta dessa neblina os filhos dos aqueus,
faze o céu sereno! Dá aos olhos a visão,
mas faze-nos morrer na luz!”

(Hom. P 645-647)

Eis verdadeiramente a paixão de Ájax. Ele não pede para viver; pois seria uma prece muito vil para o herói que ele é. Mas já que, nas trevas, onde não se pode agir, ele não podia empregar sua coragem em nenhuma ação nobre, indignando-se, por essa razão, de estar inativo no combate, ele reclama a luz imediatamente, esperando encontrar ao menos um túmulo digno de seu valor, mesmo que tivesse Zeus, na frente, como adversário.

11 – Paremos, pois Homero, aqui, dando um vento favorável, sopra com os combates, e ele também:

“Enlouquece, como quando Ares brande sua lança ou o
[fogo devastador
sobre a montanha enlouquece, na espessura da floresta
[profunda,
e a espuma nasce ao redor da boca.”

(Hom. O 605-607)

No entanto, através da *Odisséia* (e deve-se ainda observar isso, por muitas razões), ele mostra que é próprio de uma grande natureza, já no declínio, na velhice, gostar de contar histórias.

12 – É claro, com efeito, por muitas razões e em particular por essa, que compôs esse assunto em segundo lugar: ele introduz os sofrimentos restantes suportados em Tróia, na *Odisséia*, como episódios da guerra de Tróia, e, por Zeus, os gemidos, os lamentos, conhecidos há muito, fornece-os de novo em complemento a seus heróis. Pois a *Odisséia* é o epílogo da *Iliada*.

“Ali jaz Ájax, o valente, ali Aquiles,
ali Pátroclo, conselheiro igual aos deuses;
e ali meu filho querido.”

(Hom. γ 109-111)

13 – Pela mesma causa, penso, ele compôs o corpo inteiro da *Iliada*, escrita na plenitude do sopro²³, pleno de ação e combate, enquanto o da *Odisséia*, em grande parte, encheu de histórias, o que é próprio da velhice. O que faz com que na *Odisséia* se possa comparar Homero a um sol poente, cuja grandeza subsiste, sem a força. Pois aí ele não conserva mais a mesma tensão desses famosos poemas consagrados a Ílion, não mais a igualdade dessas alturas que não conhecem envergamento, nem a agilidade de se voltar²⁴ fundada sobre o sentido da cidade e sobre acúmulo vigoroso de imagens vindas da realidade. Mas como o Oceano, quando se retrai sobre si mesmo, e se isola nos limites que são seus, eis que aparece doravante o refluxo da grandeza e, nas narrativas fabulosas e inacreditáveis, a errância.

14 – Dizendo essas palavras, não estou esquecendo a tempestade na *Odisséia*, nem as aventuras com o Ciclope e outras ainda; mas se falo da velhice, é da velhice de Homero. À exceção de todas essas passagens, continuamente sobre a ação prevalece o conto. Fiz essa digressão, como disse, para mostrar como a grandeza natural, no declínio, se deixa ir às vezes facilmente à senilidade: por exemplo toda a história do odre, os homens criados como porcos por Circe, que Zoilo chamava de porquinhos chorosos; e Zeus alimentado como um passarinho pelas pombas; e aquele que, durante seu naufrágio, permaneceu dez dias sem comer; e as inverossímeis histórias do massacre dos pretendentes. Pois que poderia eu dizer senão na verdade que são sonhos de Zeus? Mas eis a segunda razão de minhas observações sobre a *Odisséia*; seu fim era o de te fazer conhecer como o declínio da paixão, entre os grandes prosadores e os grandes poetas, distende e atinge o *êthos*. Pois as narrativas da vida que ele faz sobre a casa de Ulisses, com sua descrição dos caracteres, são, de certa forma, comédia de costumes.

X. 1 – Bem, examinemos agora se não temos um outro meio de tornar os discursos sublimes. Uma vez que, por natureza, a todas as coisas se atam as partes que coexistem com a matéria que as constitui, não se imporia a nós encontrar a causa do sublime no fato de escolher sempre os elementos constitutivos essenciais e de ser capaz, articulando-os²⁵ uns com os outros, de fazer um só corpo? Pois um atrai o ouvinte pela escolha dos motivos, o outro pela concentração dos motivos escolhidos. Por exemplo Safo: as afecções consecutivas ao delírio amoroso, a cada vez, ela as apreende como elas se apresentam sucessivamente e na sua própria verdade. Mas

onde mostra ela sua força? Quando ela é capaz, a uma vez, de escolher e de ligar o que há de mais agudo e de mais intenso nessas afecções.

2 – “Parece-me igual aos deuses ser,
aquele que diante de ti se senta,
e perto tua voz suave
ouve
e teu riso encantador, o que
atormenta meu coração no peito;
tanto é verdade que mal eu te olho, não consigo
mais falar, nem uma palavra;
mas minha língua se quebra, e sutil
logo sob minha pele corre o fogo;
nos meus olhos não há mais um só olhar, zumbem²⁶
meus ouvidos;
o suor escorre sobre mim; o tremor
me toma toda; sou mais verde que
a relva; e quase morta
pareço;
mas é preciso tudo agüentar porque...”

(*Safo. fr. 31 Poet. Lesb. Fragm.* ed. Lobel-Page)

3 – Não admiras como, no mesmo momento, ela procura a alma, o corpo, o ouvido, a língua, a visão, a pele, como se tudo isso não lhe pertencesse e fugisse dela; e, sob efeitos opostos, ao mesmo tempo ela tem frio e calor, ela delira e raciocina (e ela está, de fato, seja aterrorizada, seja quase morta); se bem que não é uma paixão que se mostra nela, mas um concurso de paixões! Todo esse gênero de acontecimentos fortes e a maneira de agrupá-los, para relacioná-los num mesmo lugar, realizaram a obra de arte. Da mesma maneira, a meu ver, para as tempestades o Poeta escolhe as mais terríveis das consequências. »

4 – O autor da *Arimaspeia*²⁷ pensa que fez coisa terrível:

“Foi um grande espanto para nossos corações.
Homens habitam a água, longe da terra, sobre o mar.
Desgraçados! eles têm uma existência penosa,
têm os olhos nos astros e a alma nas ondas.
Sim, muitas vezes, as mãos erguidas aos deuses,
eles rezam, e suas entranhas se revoltam no sofrimento.”

(*Aristeae fr. Kinkel Epic. Gr. Fr. I 245*)

É evidente para cada um, penso, que o que é dito comporta mais flores que terror.

5 – Mas Homero, como faz? Eis um exemplo dentre muitos:

“E ele se abateu, como quando uma vaga se abate sobre
[a nau rápida,
formidável, sob as nuvens, nutrida pelo vento. Eis que
[inteira a esconde
a espuma; e o sopro terrível do vento estremece
a vela; e os marinheiros tremem nos corações cheios
de medo. Pois por pouco são levados para longe da
[morte.”

(*Hom. O 624-628*)

6 – Arato também tentou transpor o mesmo efeito: “(ele) afasta Hades com uma simples madeira.” (*Aratus, Phaen. 299*) Todavia, ele faz algo pequeno e gracioso em lugar de terrível; e mais, ele dá limites ao perigo dizendo, “a madeira o protege²⁸ contra Hades”. Portanto, protege. Enquanto o Poeta não dá limite ao perigo um só momento, mas pinta a imagem desses marinheiros que, sem ces-

sar, a cada vaga, morrem muitas vezes. E, verdadeiramente, as proposições que são normalmente separadas, ele as constringe à união, contra a natureza, forçando-as: “ὑπὲρ θανάθοιο”; e por aí torturou o verso de maneira análoga à paixão que acontece; e, pelo constrangimento do verso, ele representou a paixão de maneira extrema; e pouco faltou para que imprimisse²⁹ na expressão a particularidade do perigo: “ὑπὲρ θανάθοιο...”

7 – Não de outro modo procedeu Arquíloco a propósito do naufrágio (*Archil. fr. 7, 21, 43, Diehl 2*); e Demóstenes a propósito da notícia; “Pois era noite...” (*Dem. De Cor. 169*) Mas tendo selecionado os pontos eminentes, por assim dizer, por seu mérito, eles os combinaram, sem colocar no meio nada de artificial, inconveniente e que fizesse sentir a escola. Essas coisas prejudicam o conjunto; <³⁰>

XI. 1 – No mesmo plano³¹ que as virtudes precedentes já expostas, está aquela que se chama *amplificação*³²; quando os assuntos e os debates admitem, por períodos, numerosos inícios e numerosas pausas, e quando elementos trazendo, em acúmulos sucessivos, reforço a outros elementos produzem, sem descontinuidade, grandeza por gradação.

2 – Que isso se produza seja por utilização de lugares-comuns, seja por exagero, eu entendo nos assuntos ou na organização, seja pela distribuição dos fatos ou das paixões (pois existem mil aspectos da amplificação), é necessário no entanto que o orador saiba que nada disso pode por si mesmo, sem o sublime, atingir a perfeição. Coloco à parte justamente o caso da incitação à piedade, por Zeus, ou aquele da atenuação; mas para os outros casos de amplificação, de onde tirarás o sublime,

será como arrancar a alma do corpo. Pois imediatamente ela perde sua força e se esvazia de sua energia, se não tem reforço conjunto do sublime.

3 – Em que seguramente o que eu enuncio agora difere do que acaba de ser dito (era com efeito um esboço de pensamentos salientes e uma composição desses pensamentos que visavam à unidade), e em que o sublime, de uma maneira geral, difere da amplificação, é preciso, em vista da própria clareza, defini-la em poucas palavras.

XII. 1 – De início, a definição que os autores dos tratados de retórica dão não nos satisfaz. Segundo eles, a amplificação é um discurso que acrescenta grandeza aos assuntos. Pois essa definição, em verdade, pode ser comum ao sublime, à paixão e aos tropos, pois esses elementos acrescentam ao discurso uma qualidade de grandeza. Parece-me que diferem uns dos outros. É que o sublime reside na elevação, a amplificação no número; é por isso que o sublime existe freqüentemente mesmo num único pensamento, enquanto a amplificação necessita absolutamente da quantidade e do supérfluo.

2 – A amplificação, para defini-la precisamente, é a ação de levar a termo, tomando como ponto de partida todas as partes e todos os lugares que se referem ao assunto, dando força, pela insistência, ao que é elaborado. Ela difere da prova naquilo em que essa última mostra o que está em questão.....

..... com a imensa riqueza do mar, <Platão?> se espalha às vezes sobre um livre espaço.

3 – Donde vem, penso, que o orador (Demóstenes), mais apaixonado, transborde em ardor e queime de cólera; enquanto o outro (Platão), estabelecido numa ma-

jestade e gravidade magníficas, se não é certamente frio, ao menos não é tão ágil em se voltar³³.

4 – Não por outras razões que essas, meu caro Terenciano (e eu falo se nos é permitido, enquanto gregos, conhecer alguma coisa), é que Cícero me parece diferir de Demóstenes na grandeza. Um, com efeito, permanece, na maior parte do tempo, numa altura escarpada, enquanto Cícero se espalha; nosso compatriota, porque queima, por assim dizer, e rasga tudo ao mesmo tempo com rapidez, força, veemência, poderia ser comparado a uma tempestade ou a um raio; Cícero, como um incêndio que se propaga ao redor, em toda parte alimenta-se e desenvolve-se com um fogo abundante que dura sem enfraquecer, dividindo-se de um lado e de outro, ficando no mesmo lugar e alimentando-se da sucessão de seus movimentos.

5 – Mas disso, vós, romanos, séreis melhores juízes; o tempo³⁴ do sublime demostênico e de sua extrema tensão está nas indignações, nas paixões violentas, aí onde se deve atordoar completamente o ouvinte; o tempo do transbordamento está aí onde se deve inundar; ele convém, com efeito, aos lugares-comuns, aos epílogos, mais freqüentemente, e às digressões, a todas as exposições, explicações, narrações, descrições da natureza e uma multitude de outras partes.

XIII. 1 – Que, sem dúvida, Platão (pois volto a ele), que corre com uma tal correnteza silenciosa, não seja em nada inferior, por teres lido a *República*, tu o sabes bem e tu conheces seu estilo: “Os homens”, diz ele, “que não têm experiência nem de pensamento, nem de virtude, mas que freqüentam sem cessar os banquetes e outros lugares dessa espécie, são, a meu ver, levados para baixo

e assim erram pela vida. Para o verdadeiro, para o alto, eles jamais levantaram os olhos, nem foram levados a isso. Eles não experimentaram um prazer sólido e puro; mas, como bestas de pastagem, o olhar sempre para baixo, curvados para a terra e as mesas do festim, eles pastam empanturrando-se de alimento e copulando; e para gozar mais, dando coices e empurrando uns contra os outros com chifres e cascos de ferro, eles se matam por causa de seu insaciável desejo.” (*Plat. Rep. IX, 586a*)

2 – Esse homem mostra-nos, se quisermos não ser negligentes, que existe, além desses que já indicamos, ainda um outro caminho que leva ao sublime. Qual é sua qualidade e sua natureza?³⁵ É a imitação dos grandes escritores e poetas do passado e com eles o espírito de emulação. E precisamente esse objetivo, caro amigo, nós devemos conservar firmemente. Pois muitos são transportados por um sopro estranho, da mesma forma que, segundo se conta, a Pítia, quando se aproxima do tripé³⁶; há ali uma fenda na terra que exala, diz-se, um sopro divino; desde então, feita prenhe da potência divina, ela imediatamente passa a profetizar por inspiração. Assim da grandeza da natureza dos antigos para as almas de seus êmulos, como de aberturas sagradas, sobem os eflúvios; penetrados por seu sopro, mesmo os menos capazes de profetizar se entusiasmam ao mesmo tempo sob o efeito da grandeza dos outros.

3 – Foi Heródoto o único a tornar-se o mais homérico? Estesícoro antes dele, Arquíloco, e mais que todos Platão, que dessa fonte homérica fez derivar para si milhares de riachos. E talvez fosse preciso mostrar-nos os exemplos, se Amônio e seus discípulos não os tivessem consignado numa classificação detalhada.

4 – A imitação não é um roubo; mas é como um decalque³⁷ de belos caracteres, de belas obras de arte, ou de objetos bem trabalhados. E Platão, parece-me, não teria florescido com tão belas flores sobre os dogmas da filosofia, nem se teria aventurado tão freqüentemente pelas florestas poéticas e expressões, se não fosse por Zeus, para disputar o primeiro lugar, com toda coragem, contra Homero, como um jovem rival contra um homem já admirado, talvez com mais ardor e como um lutador de lanças, mas não sem proveito! Pois, segundo Hesíodo, “ela é sã, essa rivalidade para os mortais” (*Hes. Opp.* 24). E, na verdade, é um combate e uma coroa de qualidade e das mais dignas de glória, quando, na luta contra os antigos, mesmo a derrota não é uma desonra.

XIV. 1 – Nós também, quando colocamos nosso esforço em uma obra que exige grandeza de expressão e elevação de pensamento, não é bom que representemos nas nossas almas isso: “Como, se calhasse, Homero teria dito isso mesmo? Como Platão ou Demóstenes o teriam elevado até os cumes, ou, na História, Tucídides?” Pois precipitando-se ao nosso encontro³⁸, para provocar nossa emulação, essas famosas figuras, por assim dizer, aparecendo à nossa vista, elevarão nossas almas para as normas cuja imagem nós nos representamos.

2 – E é ainda mais eficaz se desenharmos isso no pensamento: “Como o que digo aqui Homero, se estivesse presente, ou ainda Demóstenes, entenderiam? Ou ainda qual seria a atitude deles em face disso?” Na verdade, é uma grande prova imaginar para nossos próprios discursos um tal tribunal e um tal público; e brincar, submetendo a tais heróis, como juízes e testemunhas, a prestação de contas de nossos escritos.

3 – Ainda mais estimulante, se acrescentas: “Como a mim, que escrevi isso, como a posteridade me julgará?” Mas, se alguém espontaneamente temesse se fazer ouvir além de sua vida e de sua época, seguramente os seres concebidos por sua alma, inacabados, cegos, ele os abortaria, por assim dizer, na incapacidade total em que estariam de chegar a termo diante do tempo da fama póstuma.

XV. 1 – Para produzir a majestade, a grandeza de expressão e a veemência, meu jovem amigo, é preciso acrescentar também as aparições, como o mais próprio a fazer. Nesse sentido, pelo menos, é que alguns as chamam “fabricantes de imagens”³⁹. Pois se o nome aparição é comumente atribuído a toda espécie de pensamento que se apresenta, engendrando a palavra, agora o sentido que prevalece é esse: quando o que tu dizes sob efeito do entusiasmo e da paixão, tu crês vê-lo e tu o colocas sob os olhos do auditório⁴⁰.

2 – Que a aparição nos discursos tende a outra coisa entre os poetas, não te passa despercebido; nem que sua finalidade, em poesia, é o choque, enquanto nos discursos é a descrição animada⁴¹. Poesia e retórica, no entanto, procuram todas as duas o <+> e a partilha da emoção.

“Mãe, suplico-te, não lances contra mim
as virgens de olhos de sangue e aspecto de serpentes;
elas estão aqui, perto de mim, e saltam sobre mim!”

(*Eur. Orestes*, 255-257)

...e ainda:

“Ai de mim, ela vai me matar! Para onde fugir?”

(*Eur. Ifig. Taur.* 291)

Aí, o próprio Poeta viu as Erínias; e as aparições que recebeu, pouco faltou para que forçasse também o auditório a ver.

3 – Eurípides, portanto, empenha-se muitíssimo para representar na tragédia essas duas paixões, delírio e amor. Neles, como não sei se em algum outro, ele atinge perfeitamente seu objetivo; porém, para abordar as outras aparições, ele não carece de audácia. Embora não fosse absolutamente sublime por natureza, ele força voluntariamente sua própria natureza, em muitas circunstâncias, a tornar-se trágica e, cada vez, sobre as alturas, como diz o Poeta:

“Com sua cauda, os flancos e as ancas, de ambos os lados, ele açoita, e excita-se para o combate.”

(Hom. Y 170-171)

4 – Quando, então, a Faetonte confiou Hélios as rédeas, ele diz:

“Lança-te, mas evita o céu da Líbia, pois, não tendo a mistura com o úmido, para baixo precipitará teu carro.”

Depois ele continua:

“Dirige teu curso para as sete Plêiades... Ouvindo tais palavras, a criança pegou as rédeas; tocou os flancos das éguas aladas e as lançou; e elas voaram pelas dobras do céu. O pai atrás, montado no dorso de Sírio, cavalgava, instruindo o filho: por aqui, vai, por ali, vira o carro, por ali...”

(Eur. Faetonte, fr. 779 Nauck 2)

Não dirias que a alma do escritor sobe com ele no carro, com ele corre o risco dos cavalos e com ele voa? Pois, se ela não fosse levada no mesmo curso para essas proezas celestes, jamais conceberia tais aparições. A mesma coisa quando diz a propósito de Cassandra:

“Vamos, troianos, amigos dos cavalos...”

(Eur. fr. 935 Nauck 2)

5 – Ésquilo tem a audácia de usar as aparições mais heróicas, como no seu *Sete contra Tebas*:

“Sete homens, sete chefes impetuosos, sacrificando um touro num escudo de manchas negras e mergulhando suas mãos no sangue do touro, por Ares, Ênio e Terror, sedento de sangue juraram...”

(Ésquilo, *Sete*, 42-46)

Eles juraram, sem piedade, uns aos outros a própria morte. Mas às vezes ele traz pensamentos não elaborados e, por assim dizer, semelhantes à lâ bruta e ainda áspera; e no entanto Eurípides, por seu espírito de rivalidade, aproxima-se também desses perigos.

6 – E em Ésquilo, de maneira inesperada, o palácio de Licurgo, por ocasião da aparição de Dioniso, é possuído:

“O palácio está tomado pelo entusiasmo, o teto faz o [bacante...”

(Ésquilo, fr. 58 Nauck 2)

Enquanto Eurípides atenua o mesmo exemplo, ex-primindo-o de outra forma:

“Toda a montanha partilhava o delírio báquico...”

(*Eur. Bacantes*, 726)

7 – Igualmente audacioso, Sófocles representa as aparições de Édipo, que morre e enterra a si mesmo em meio a presságios, e do fantasma de Aquiles que, no momento do embarque dos gregos, mostra-se aos repatriados sobre seu túmulo; e não sei se alguém fez imagem mais forte dessa visão do que Simônides (*Simônides*, fr. 209, *Bergk*). Mas é impossível citar tudo.

8 – Todavia, as realizações dos poetas têm um exagero⁴² mais mítico e que ultrapassa completamente a crença; enquanto para a aparição retórica o melhor é sempre o que pode ser realizado e o verossímil. E os excessos são perigosos e estranhos, quando a fabricação do discurso é poética e cai completamente no impossível. É assim, por Zeus, que os hábeis oradores contemporâneos, exatamente como os trágicos, vêm as Erínias, e nem esses nobres podem compreender que quando Orestes pronuncia essas palavras:

“Larga-me, és uma de minhas Erínias,
pelo meio do corpo me pegas para me lançares ao
[Tártaro].”

(*Eur. Or.*, 264-265)

tem essas aparições porque está louco.

9 – Qual é, então, o poder da aparição nos discursos? Talvez o de acrescentar aos discursos numerosos outros aspectos de veemência e de paixão, mas misturada

à argumentação dos fatos a aparição não apenas convence o ouvinte, mas também o escraviza. “Em verdade”, diz Demóstenes, “se de repente se ouvisse um forte grito diante do tribunal e alguém dissesse que a prisão está aberta e os prisioneiros fogem, ninguém, jovem ou velho, seria tão negligente que não viria em socorro, na medida do possível; mas se alguém chega e diz que aquele que os soltou, está aqui! sem ter direito à palavra, ele pereceria.” (*Dem. C. Timocr.* 208)

10 – Assim, por Zeus, Hipérides, acusado, porque decretara a libertação dos escravos após a derrota (de Querônéia), gritou: “Não foi o orador que propôs o decreto, mas a batalha de Querônéia!” (*Hyper. fr. 28 Blass*. Cf. *Pseudo. Plut. Vitae X Or. 849 a*) Pois ao mesmo tempo em que argumenta sobre os fatos o orador suscitou uma aparição e, também por isso, ultrapassou o limite da persuasão com o assunto.

11 – Por natureza, em todos os casos desse tipo, ouvimos sempre o mais forte; donde somos desviados da demonstração em direção ao choque da aparição, pelo qual o aspecto das coisas é escondido, inundado pela luz. Não é sem razão que nos encontramos nesse estado, pois das duas coisas colocadas juntas a mais forte atrai sempre a força da outra.

12 – Eis o suficiente a respeito do sublime segundo os pensamentos, gerado da grandeza de alma, seja pela imitação, seja pela aparição.

XVI. 1 – É aqui, sem dúvida, o lugar, na sequência de meu discurso, de falar das figuras; pois, como disse, elas não seriam uma parte negligenciável do sublime, quando empregadas de maneira conveniente. Entretanto, já que distingui-las todas, no momento presente, se-

ria um trabalho imenso, mais do que isso, ilimitado, nós nos contentaremos em expor algumas das que realizam a grandeza do estilo, em vista da confirmação da nossa tese.

2 – Demóstenes traz a demonstração de sua política: qual era, segundo a ordem natural, o desenrolar dessa demonstração? “Não errastes vós, que tomastes o encargo da luta pela liberdade dos gregos; e tendes exemplos disso em casa, pois nem os de Maratona, de Salamina ou de Platéias erraram.” Mas, como se fosse invadido de repente por um sopro divino, e como se fosse possuído por Febo, ele profere esse juramento em nome dos heróis da Grécia: “Não! Vós não falhastes, eu juro em nome dos que se arriscaram em Maratona!” (*Dem. De Cor. 208*) Evidencia-se, unicamente pela figura do juramento, que aqui eu chamo de apóstrofe, que ele eleva ao nível dos deuses os ancestrais, sugerindo que é necessário jurar pelos que morreram nessas condições como pelos deuses; aos juízes ele inspira os sentimentos daqueles que lá arriscaram sua vida. Ele transforma a natureza da demonstração em um sublime e uma paixão extremas, em uma exaltação que os leva a crer nesses juramentos estranhos e prodigiosos; e ao mesmo tempo, na alma dos ouvintes, ele injeta seu verbo como um remédio e um antídoto, ao ponto de, confortados pelos elogios, torná-los tão orgulhosos da batalha com Filipe quanto do triunfo de Maratona e de Salamina. Com todos esses meios, tendo arrebatado os ouvintes pelo emprego de uma figura, ele avançava.

3 – Na verdade, diz-se que o germe do juramento se encontra em Êupolis:

“Não, eu juro pela minha batalha de Maratona, nenhum homem se alegrará em afligir meu coração.”

(Êupolis, fr. 90 Kock)

Mas todo juramento não implica necessariamente a grandeza, mas, sim, o lugar, a maneira, a circunstância e a finalidade. No entanto, aí, não há nada mais do que um juramento prestado diante dos atenienses que conheciam ainda o sucesso e não tinham ainda necessidade de reconforto. Ademais, o poeta não jurou em nome de homens imortalizados, a fim de fazer nascer entre os ouvintes um raciocínio digno da excelência deles; mas ele se afastou daqueles que correram perigos para ir em direção a uma coisa inanimada: o combate. Em Demóstenes, ao contrário, o juramento é fabricado diante de homens vencidos, de modo que Querônéia não aparece mais aos atenienses como uma desgraça; e a mesma figura, como disse, é a demonstração do fato de que eles não falharam, um exemplo, uma confirmação, um elogio, um encorajamento.

4 – Poder-se-ia fazer ao orador uma objeção desse tipo: “Falas depois de uma derrota da tua política e juras por vitórias?” É por isso que ele calibra as palavras e as conduz com segurança, ensinando que, mesmo quando se faz o bacante, é preciso ser prudente. Ele diz: “Aqueles que se arriscaram em Maratona, que enfrentaram a batalha naval de Salamina e de Artemísio e que se alinharam em Platéias.” Em nenhum lugar ele diz: “aqueles que venceram”, mas em toda parte ele subtraiu o termo resultado, porque ele era favorável, e o contrário do que ocorrera em Querônéia. Por isso, antecipando-se ao ouvinte, ele logo acrescenta: “A cidade, Êsquines, deu sepultura a todos e não apenas aos que venceram.”

XVII. 1 – Não é correto, nesse ponto, deixar de lado uma das coisas que observamos, caríssimo amigo, mas será rápido; quer dizer, o fato de, por natureza, de certa forma, as figuras virem em socorro ao sublime, enquanto inversamente elas recebem em retorno um socorro espantoso de sua parte. Mas onde e como? Explicar-te-ei. O artifício das figuras é propriamente suspeito e produz uma desconfiança de emboscada, de complô, de paralogismo, e isso quando o discurso se dirige para um juiz soberano, sobretudo tiranos, reis, chefes + + + e todos os que estão em situação de superioridade; com efeito o ouvinte fica logo indignado se, como criança sem razão, vê-se transportado pelas figuras (derrisórias) de um orador profissional; e interpretando o paralogismo como uma afronta pessoal às vezes deixa-se levar pela exasperação e, se domina sua cólera, resiste totalmente a deixar-se convencer pelos discursos. Por isso a figura parece ser a melhor, quando permanece escondido isto: que há uma figura.

2 – Então, o sublime e o patético são um antídoto e um socorro maravilhosos contra a suspeita que pesa sobre o emprego das figuras, e a técnica do artifício, de certa forma cercada pelo brilho das belezas e das grandezas, aí se encontra mergulhada e livre de toda a suspeita. Suficiente é a prova mencionada antes: “Em nome daqueles de Maratona...” Pois, com o que o orador aí escondeu a figura? É claro que com a própria luz. Mais ou menos como as luzes indecisas desaparecem, quando são cercadas pelos raios de sol, assim também os artifícios da retórica, quando a grandeza é derramada por todos os lados, obscurecem.

3 – Talvez não estejamos longe de uma coisa que acontece também na pintura. Pois a sombra e a luz estendidas numa mesma superfície plana e justapostas, é a luz que salta diante dos olhos e ela parece não só sobressair, mas ainda estar muito mais próxima. Nos discursos, o patético e o sublime colocam-se bem mais perto de nós, graças a uma afinidade natural e ao brilho, mostram-se sempre antes das figuras e cobrem de sombra sua técnica e, por assim dizer, conservam-nas no estado de coisas ocultas⁴³.

XVIII. 1 – E o que dizer das perguntas e das interrogações? Não tendem elas, por meio do caráter específico das figuras, a tornar o discurso bem mais eficaz e mais vivo? “Quereis vós, dize-me, passear de um lado e de outro, perguntando: o que há de novo? Mas o que poderia haver de novo senão isso: um macedônio está para vencer a Grécia? Filipe morreu? Não, por Zeus, mas está doente. Mas, para vós, qual a diferença? Pois se algo lhe acontece vós tereis logo feito um outro Filipe.” (*Dem. Phil. I, 10*) E ainda: “Naveguemos para Macedônia”, diz ele; “Onde então aportaremos, perguntava alguém? A própria guerra encontrará o ponto fraco dos negócios do Filipe.” (*Ibid. 44*) Com certeza, apenas enunciada, a coisa era totalmente deficiente, mas o entusiasmo que o invade, a prontidão da interrogação e da resposta e a maneira que ele tem de responder a si mesmo como a um outro tornam não só mais sublime o que ele diz pelo emprego da figura, mas ainda mais digno de fé.

2 – Pois o patético traz mais efeito, quando o próprio orador parece não se empenhar nisso, mas a ocasião⁴⁴ parece engendrará-lo; e a interrogação que dirige a

si mesmo e a resposta que se dá imitam o momento⁴⁵ da paixão. Pois, exatamente da mesma maneira que as pessoas interrogadas por outras são excitadas e respondem no ato ao que lhes é dito com veemência e conforme exata verdade, assim também a figura da interrogação e da resposta leva o ouvinte a pensar que cada um dos trechos maduramente pensados foi suscitado e pronunciado na improvisação e assim o engana. Considera-se também como um exemplo dos mais sublimes o de Heródoto: “Se assim”

XIX. ... as palavras sem conexão caem e, por assim dizer, se espalham na frente, quase se antecipando àquela que as pronuncia. “E escudos contra escudos”, diz Xenofonte, “eles se empurravam, lutavam, matavam, morriam.” (*Xen. Hel. IV, 3, 19*) Tais são também as palavras de Euríloco:

“Caminhamos sob tua ordem através dos carvalhos,
[brilhante Ulisses!
vimos no vale profundo construído um magnífico palácio.”
(*Hom. κ 251-252*)

Pois as frases quebradas e nem por isso menos apressadas dão a impressão de uma agitação que entrava o ouvinte ao mesmo tempo em que o precipita para frente. Tais coisas o Poeta realizou graças aos assíndetos⁴⁶.

XX. 1 – Ao extremo, também, o concurso de figuras para o mesmo ponto costuma movimentar as paixões, quando duas ou três delas, misturadas como em simoria⁴⁷, emprestam umas às outras força, persuasão, beleza, como na passagem contra Mídias, onde os assíndetos estão entrelaçados com as anáforas⁴⁸ e com a diatipose⁴⁹:

“O homem que bate faria muitas coisas, algumas das quais o que sofre nem poderia atribuir a um outro, como a atitude, o olhar, a voz.” (*Dem. In Mid. 72*)

2 – Depois, a fim de que o discurso não vá pelos mesmos assuntos e não pare aí (pois na parada reside a tranquilidade, enquanto na desordem se manifesta a paixão, porque é uma emoção, um momento da alma), de imediato ele se lança sobre outros assíndetos e epanáforas: “Pela atitude, pelo olhar, pela voz, quando ele se mostra um agressor, quando se comporta como um inimigo, quando bate com seus punhos...” Por essas palavras o orador não age diferentemente do agressor; ele bate no pensamento dos juízes dando-lhes golpes ininterruptos.

3 – Em seguida, de novo, como furacões fazendo novo assalto, ele diz: “Quando ele bate com os punhos, quando bate na face, é isso que movimenta, é isso que transtorna os homens que não estão habituados a serem arrastados na lama; ninguém, relatando esses fatos, seria capaz de fazer presente seu aspecto terrível.” Dessa forma, ele mantém por toda parte o aspecto natural das epanáforas e dos assíndetos através da mudança incessante; assim, para ele a ordem é desordenada e, por sua vez, a desordem envolve uma certa ordem.

XXI. 1 – Pois bem, acrescenta, se queres, as conjunções, como fazem Isócrates e os seus: “E certamente não se deve também deixar de lado o fato de que o agressor possa cometer muitas coisas; de início pela atitude, em seguida pelo olhar, em seguida ainda pela voz.” E verás, então, que, escrevendo com essa invenção seguidamente, a veemência da paixão e sua rudeza, se tu a aplainas até que fique lisa pelo emprego das conjunções, perde seu aguilhão, cai e imediatamente se apaga.

2 – Pois da mesma maneira que, se se amarrasse o corpo dos corredores, impedir-se-ia o impulso deles, assim a paixão se indigna de ver-se entravada pelas conjunções e outras adições; pois ela perde a liberdade da corrida e como o arremesso que lhe daria uma catapulta⁵⁰.

XXII. 1 – Na mesma categoria, é preciso também colocar o *hipérbato*⁵¹. Trata-se da ordem das expressões ou dos pensamentos, perturbada na seqüência natural, e algo como o caráter mais verdadeiro de uma paixão violenta. Pois assim como os homens realmente cheios de cólera, ou de terror, ou de indignação, ou de inveja, ou de qualquer outra paixão (pois as paixões são numerosas e mesmo inumeráveis e não se poderia nem mesmo enumerá-las), a cada instante se afastam da rota, muitas vezes saltam para outra coisa, intercalando sem razão alguma observação, em seguida de novo retornando ao ponto de partida, e sem cessar sendo a presa da agitação, como submetidos a um vento instável, arrastados num e noutro sentido, para suas expressões como para seus pensamentos, eles mudam de todas as formas, de mil maneiras, a ordem que implica a seqüência natural; assim nos melhores escritores, pelo emprego do hipérbato, a imitação aproxima-se das ações naturais. Pois a arte é então acabada, quando parece ser da natureza e, inversamente, a natureza atinge o fim, quando envolve a arte sem que se veja. Assim o discurso do fôcio Dionísio em Heródoto: “Sobre o fio da navalha, eis onde estão nossas preocupações, jônios! Trata-se de sermos livres ou escravos, e escravos tratados como fugitivos. Agora, se vós quereis aceitar duras fadigas, eis para vós o tempo do sofrimento, mas sereis capazes de vencer vossos inimigos.” (*Her. 6. 11*)

2 – A ordem da proposição aqui era esta: “Jônios, agora é o momento de suportar o sofrimento, pois nossas preocupações estão sobre o fio da navalha.” Mas o orador transportou a expressão: “jônios!”, começou portanto logo pelo medo, sem antecipar o princípio, diante do temor presente de dirigir-se a seus ouvintes; e, em seguida, ele revirou a ordem dos pensamentos, pois antes de dizer que deviam sofrer (pois esse é o objetivo de sua exortação), antes mesmo, ele lhes dá a razão pela qual é preciso sofrer. “Sobre o fio da navalha”, diz ele, “eis onde estão nossas preocupações”; conseqüentemente ele não parece pronunciar palavras vindas da reflexão, mas impostas pela necessidade.

3 – Tucídides é ainda o mais hábil em afastar, umas das outras, por hipérbatos, mesmo as expressões intimamente unidas e inseparáveis por natureza. Mas Demóstenes não é tão audacioso quanto ele; no entanto, de todos, nesse gênero, é o mais insaciável e, pelo emprego do hipérbato, produz simultaneamente a excitação mais viva e, por Zeus, a aparência de improvisação; e ademais, atrai os ouvintes ao perigo de grandes hipérbatos.

4 – Pois, muitas vezes, suspendendo o pensamento que começou a exprimir e, no meio, como numa ordem estranha e surpreendente, acumulando umas sobre as outras as coisas, vindas de fora, não se sabe de onde, lança seus ouvintes no sentimento terrificante de que vai fracassar, antes de terminar seu discurso, constrangendo-os a compartilhar, na angústia, o perigo do orador; depois, contra toda espera, após muito tempo, terminando por dar em pagamento, oportunamente, o que era há muito procurado, ele toca ainda mais forte, graças à própria audácia e à incerteza que se prende aos hipérbatos. Mas poupemos os exemplos; são muitos.

XXIII. 1 – Quanto ao que chamamos *poliptotos*, acumulações, variações e gradações, são figuras que animam totalmente um debate, como sabes, e produzem ornamento e toda espécie de sublime e de paixão. Que dizer das mudanças de caso, de tempo, de pessoa, de número e de gênero? Que efeito de variedade e de vivacidade para a expressão!

2 – Afirmo, em verdade, se se consideram os efeitos que dizem respeito ao número, não são os únicos a fornecer o ornamento aqueles que, singulares pela forma, pela força se descobrem plurais, após exame:

“Imediatamente”, diz ele, “a multidão⁵² imensa, disseminados sobre o rio eles aclamaram o atum.”

(*Poeta incertus*)

Mas isso é ainda mais digno de observação: há lugares em que o plural se apresenta com mais magnificência e reclama as honras pela própria multidão do número.

3 – Tais são, em Sófocles, os versos de Édipo:

“Himeneus, himeneus,
Vós nos destes a vida; e tendo-a dado,
fizestes brotar de novo a mesma semente,
e destes à luz pais, irmãos, filhos, sangue da mesma raça,
Mulheres, esposas e mães e tudo quanto
existe de mais vergonhoso entre os homens...”

(*Éd. R. 1403-1408*)

Tudo isso é um só nome: Édipo, e do outro lado Jocasta, mas, espalhado em plurais, o número pluralizou também as desgraças. E o mesmo efeito de pluralização está nesse verso:

“Eles avançaram os Heitores e os Sarpedões.”

(*Trag. adespota fr. 289, Nauck 2*)

e na passagem de Platão, que citamos algures, a propósito dos atenienses:

4 – “Pois nem Pélopes, nem Cadmos, nem Egitos, nem Dânaos, nem outros bárbaros de nascimento que habitam conosco, mas nós mesmos, gregos sem mistura com bárbaros, habitamos aqui...” e o que segue (*Plat. Menex. 245 d*). Pois, naturalmente, os fatos nos chegam ao ouvido com mais pompa, quando os nomes são assim amontoados como um rebanho. Mas, certamente, deve-se reservar esse procedimento aos casos em que o assunto admite a jactância, ou a abundância, ou a hipérbole, ou a paixão, ou um ou vários desses procedimentos; pois pendurar sinos por toda parte é coisa de sofista.

XXIV. 1 – Mas em verdade o contrário ocorre também, quer dizer, a redução do plural à unidade confere um aspecto totalmente sublime:

“Depois o Peloponeso inteiro estava dividido”, diz ele, “e, quando Frínico fez representar a tomada de Mileto, o teatro caiu em prantos.”

(*Dem. De Cor. 18*)

O fato de fazer, a partir de partes distintas, um agrupamento que as leve à unidade aumenta no número o aspecto de um corpo.

2 – A causa do ornamento que se prende a essas duas figuras é, a meu ver, a mesma: onde as palavras estão no singular, colocá-las no plural é uma marca de paixão inesperada; quando estão no plural, unir a pluralidade sob um só nome que soe bem, em razão da meta-

morfose das coisas em seu contrário, coloca também em estado de surpresa.

XXV. Quando representas fatos pertencentes ao passado como atuais e presentes, teu discurso não será uma narração, mas uma ação dramática.

“Um soldado”, diz Xenofonte, “tendo caído sob o cavalo de Ciro e sendo pisoteado, bate com sua espada o ventre do animal; o animal cabriteia e vira Ciro, que cai.” Essa figura é muito freqüente em Tucídides.

XXVI. 1 – Igualmente dramática é a mudança das pessoas e muitas vezes isso faz com que o ouvinte pense estar no meio dos perigos.

“Dirias que eles estavam em plena força, indestrutíveis, no seu afrontamento, tanto eles combatiam com
[impetuosidade.]”

(Hom. O 697-698)

E Arato:

“Mas, nesse mês, não te deixes cercar pelo mar.”

(Arat. Phaen. 287)

E Heródoto, mais ou menos, assim:

2 – “A partir da cidade de Elefantina, navegarás rio acima e, em seguida, chegarás a uma planície lisa; após ter atravessado essa região, de novo pegarás uma outra embarcação e navegarás dois dias; em seguida chegarás a uma grande cidade, cujo nome é Méroe.” (Her. 2. 29)

Vês, meu amigo, como ele pega tua alma e a leva através dos lugares, fazendo da audição a visão? Todas as coisas dessa espécie, quando se dirigem às próprias pes-

soas, conduzem o ouvinte diante dos próprios acontecimentos.

3 – E quando falas, não como se dirigisse a todos, mas como a um só:

“O filho de Tideu, não poderias saber com qual dos dois
[lutava...]”

(Hom. E 85)

tu o tornarás mais emocionado e ao mesmo tempo mais atento, cheio de ação, despertado pelas palavras a ele dirigidas.

XXVII. 1 – Ocorre também que, contando uma história a respeito de uma personagem, o escritor, de repente, deixa-se levar e toma o lugar da personagem em questão. Uma figura desse tipo é um arremesso de paixão:

Heitor, com voz alta, exortava os troianos:
“Atacai as naus, abandonai os despojos sangrentos;
aquele que eu vir algures longe dos navios
agora mesmo condenarei à morte.”

(Hom. O 346-349)

O poeta, portanto, reservou a si mesmo a narração, como lhe convinha de direito, mas a ameaça cortante, repentinamente, sem nada avisar antes, ele a atribuiu à cólera do chefe. Pois tudo teria esfriado se ele tivesse inserido fórmulas como: “Heitor dizia isso e aquilo”; mas na realidade a mudança na construção veio brutalmente, antes daquele que faz a mudança.

2 – Por isso também a utilização dessa figura é recomendada quando a urgência do momento³³ não permite ao escritor a espera, mas constrange-o, de repente, a passar de uma personagem a outra, como em Hecateu:

Democrito

"Ceix, julgando isso terrível, imediatamente ordenava aos heraclidas e a seus descendentes que deixassem o país, pois eu não tenho meios para socorrer-vos. A fim de que vós não pereçais e não me causeis nenhum dano, emigrai para junto de um outro povo!"

(*Hecat. fr. Geneal., Jacoby, pars I, n. 1, p. 15, fr. 30*)

3 – Demóstenes, contra Aristogitão, procede de outra maneira para tornar cheia de paixão e ágil a mudança de pessoas:

"Entre vós, não haverá ninguém com bile e cólera suficientes para enfrentar as violências desse ser impudente e infame? Que, tu ó mais abominável dos homens, enquanto tua liberdade de expressão está proibida não por barras nem por portas, que poderiam ser entreabertas..." (*Dem. C. Aristog. I 27*) Deixando o pensamento inacabado, ele bruscamente muda; e eis que quase rasga uma única expressão entre duas personagens, sob o efeito da cólera. "Que, tu ó mais abominável...", em seguida contra Aristogitão volta o discurso que parece ter abandonado, e no entanto ele o traz de volta, por causa da paixão, muito mais forte⁵⁴.

4 – Penélope não procede diferentemente:

"Arauto, por que te enviaram os nobres pretendentes? Para dizer às cativas do divino Ulisses que cessem os trabalhos e lhes preparem o festim? Sem mais me cortejar, sem conviver aqui, que façam hoje aqui os últimos banquetes; sempre agrupados, vós devastais muitos recursos, ...de vossos pais outrora, quando crianças, nunca ouvistes falar que homem era Ulisses?"

(*Hom. δ 681-689*)

XXVIII. 1 – E, verdadeiramente, que a perífrase contribui para fazer o sublime, ninguém, penso, duvidaria disso. Pois, assim como na música, graças ao que se chama acompanhamento, o som principal torna-se mais agradável, assim também a perífrase muitas vezes soa no sentido próprio da palavra e ressoa em uníssono para maior beleza; e, sobretudo, se não comportar inchaço, nem discórdância, mas apresentar uma mistura agradável⁵⁵.

2 – Uma excelente prova disso nos dá Platão no começo do Epitáfio [do *Menexeno*]: "Na prática, eles receberam de nós os cuidados devidos e, após tê-los obtido, realizaram a viagem fatal, acompanhados ao túmulo, do ponto de vista da comunidade, pela cidade; e cada um, em particular, pelos parentes." (*Plat. Menex. 236 d*) Assim a morte, ele a chama viagem fatal, e o fato de obter as honras habituais, ele o chama um cortejo público organizado pela pátria. Será que, com esses termos, ele inchou o pensamento moderadamente? Ou, tendo tomado uma expressão nua, colocou-a em música, derramando como uma harmonia a música da perífrase? E Xenofonte?

3 – "Pensais que o esforço é o guia que leva a uma vida feliz; munistes vossas almas do bem mais digno dos guerreiros, pois vós vos alegrais com o louvor, mais do que com o resto." (*Xen. Cyr. I, 5, 12*) Em lugar de dizer: "Amais o esforço", ele diz: "Fazeis do esforço o guia de uma vida feliz"; e tendo prolongado o resto da frase da mesma forma, ele inclui um grande pensamento no elogio.

4 – E essa tirada inimitável de Heródoto: "Aos citas que tinham pilhado o templo, a deusa enviou uma doença de mulher."⁵⁶

XXIX. 1 – No entanto a perífrase é coisa perigosa; mais que o resto, se não é empregada com certa medida; pois logo ela atinge a languidez, com eflúvios de frase leve, e tudo é muito pesado. Donde vem que mesmo Platão (pois está sempre pronto para usar essa figura, mesmo se ela é às vezes sem propósito), quando diz, nas *Leis*, que não se deve permitir nem a uma riqueza de prata, nem a uma riqueza de ouro se instalar na cidade para habitá-la (*Plat. Legg. VII, 801 b*), é objeto de riso por parte das pessoas que dizem que, se tivesse proibido a posse de rebanhos, bem evidentemente teria falado de “riqueza ovina e bovina”.

2 – Mas eu paro, pois já se discutiu o suficiente, enquanto digressão, sobre a utilidade das figuras para o sublime, meu caro Terenciano; pois todas essas figuras tornam os discursos ao mesmo tempo mais patéticos e mais emocionantes. Ora, o *páthos* participa do sublime, à mesma medida que o *éthos* participa do prazeroso.

XXX. 1 – Já que seguramente, nos discursos, o pensamento e a expressão se desenvolvem na maior parte das vezes mutuamente, vamos!, examinemos, então, se não resta ainda alguma coisa a tratar da elocução. Certamente, a escolha dos termos próprios e magníficos atrai e encanta os ouvintes, e para todos os oradores e escritores é a preocupação máxima, porque é ela que proporciona, ao mesmo tempo, grandeza, beleza, belo verniz⁵⁷, peso, força, vigor e ainda um certo brilho aos discursos – sim, como às belas estátuas⁵⁸ –, que floresce de si mesma e que coloca nas coisas como uma alma falante; temo que seja supérflua uma exposição detalhada ao conhecedor que és. Pois, em verdade, os belos nomes são a luz própria do pensamento⁵⁹.

2 – Mas, é verdade, a pompa não é sempre útil, porque dar a pequenas coisas nomes grandes e nobres produziria o mesmo efeito que se se colocasse uma grande máscara trágica sobre o rosto de uma criança. No entanto, em poesia e em história?

<.....>

XXXI. 1 – Muito nutritiva e fecunda a palavra de Anacreonte:

“Não presto atenção à <potranca> trácia.” (*Anacr. fr. (eleg. ut vid.) Diehl, Anth. lyr. gr. 2, I-4, p. 189, n. 98 = 96 Bergk.*)

Do mesmo ponto de vista, essa maneira de dizer, muito elogiada, de Teopompo, parece-me particularmente expressiva, em razão da justeza da analogia. Cecílio, no entanto, não sei por que a critica. “Filipe”, diz Teopompo, “é hábil em obrigar-se a engolir aborrecimentos.” (*Theopompus F 262, FGrHist. 115*) Pois, ocorre que o termo comum é muito mais expressivo que o termo ornado, pois é reconhecido imediatamente, tirado como foi da vida comum; e o que é familiar inspira já mais confiança. Portanto, quando se trata de um homem que suporta por ambição, com paciência e com prazer, coisas humilhantes e sujas, uma expressão como “obrigar-se a engolir aborrecimentos” é reconhecida com uma enorme clareza.

2 – O mesmo ocorre nessas palavras de Heródoto: “Cleômenes”, diz ele, “num acesso de loucura cortou suas próprias carnes em pedacinhos com um punhal, até que, tendo picado todo o corpo, morreu.” (*Her. 6. 75*) E ainda: “Pites combateu sobre o navio até que foi totalmen-

te despedaçado.” (*Her. 7. 181*) Pois essas expressões fri-sam o comum, mas elas são salvas do comum por sua força de significação.

XXXII. 1 – A propósito do número e de + + + de metáforas, Cecílio parece dar seu assentimento àqueles que prescrevem duas ou três no máximo sobre o mesmo assunto. Demóstenes, com efeito, é uma regra nesse gênero de coisas também; e o tempo⁶⁰ próprio da sua utilização é aquele em que as paixões avançam como uma torrente e acarretam a abundância, como se impondo nesse lugar, das metáforas.

2 – “Homens impuros e adúladores”, diz ele, “que amputaram, cada um, sua própria pátria, que ofereceram a libação da liberdade da pátria a Filipe primeiro, e depois a Alexandre; que fazem de seu ventre e de suas partes vergonhosas a medida da felicidade, que derrubaram a liberdade, o fato de não ter senhor, que eram para os gregos antigos as normas e regras do bem.” (*Dem. De Cor. 296*) Nesse caso, a cólera do orador contra os traidores dissimula a abundância das figuras.

3 – Por isso Aristóteles e Teofrasto dizem que há maneiras de atenuar a ousadia das metáforas, como por exemplo essas: “por assim dizer”, “de alguma forma”, “se é preciso falar dessa maneira”, “se se deve falar com uma temeridade particularmente excessiva”. Pois, dizem eles, a escusa remedia a audácia.

4 – Eu, por mim, aceito também isso; no entanto, no que diz respeito à multiplicidade e à audácia das metáforas, como já disse também a propósito das figuras, as paixões bem colocadas e fortes e o sublime de natureza nobre são, eu o afirmo, antídotos apropriados; é que, no tumulto do arrebatamento, por natureza, eles arrancam

e empurram para frente todo o resto, e, muito mais, impõem a ousadia como absolutamente necessária e não dão ao ouvinte folga para contar as metáforas, tanto ele partilha o entusiasmo com o orador.

5 – Mas, verdadeiramente, nos lugares-comuns e descrições, não há nada tão carregado de sentido quanto os tropos, que se seguem em fila. Por meio deles, em Xenofonte (*Xen. Mem. I. 4. 5 ss*), a anatomia⁶¹ do corpo humano é pintada pomposamente, e, melhor ainda, divinamente, em Platão. A cabeça, ele a chama uma acrópole; o pescoço é um istmo contruído no meio unindo a cabeça ao peito; ele diz que as vértebras se sustentam como dobradiças; que o prazer dos humanos é a isca do mal e a língua a pedra de toque do gosto. O coração é o nó das veias e uma fonte de sangue que é movido ao redor com impetuosidade, na sala dos guardas postado; os espaços dos canais, ele os chama desfiladeiros estreitos; para o salto do coração na expectativa do terrível e no despertar da cólera, quando ele é de fogo, maquinando uma segurança, eles <os deuses> plantaram o pulmão, mole, sem sangue, tendo dentro poros como um acolchoado, a fim de que, quando a cólera fervesse nele, o coração saltasse sem se ferir contra algo que cedesse. E o local do desejo, ele chamou apartamento das mulheres; e o da cólera, apartamento dos homens; quanto ao baço, ele chamou toalha do interior, daí vem que cheio das impurezas aumente e inche, supurando por baixo. Em seguida, diz, “eles recobriram tudo de carne, tendo colocado a carne como uma muralha contra os perigos externos, como um feltro”. Diz também que o sangue é o alimento das carnes. “Para a alimentação”, diz ele, “os deuses irrigaram o corpo, tendo cavado como nos jardins, ca-

nais, de sorte que a partir de um fluxo, o corpo sendo um estreito aqueduto, os fluxos das veias possam se fazer.” Quando a morte vem, ele diz que as amarras da alma, como as de um navio, desatam e que ela é devolvida à liberdade. (*Plat. Tim.* 65 c-85 e)

6 – Desse tipo há ainda milhares de outros exemplos, que poderiam ser citados em seguida. Esses são suficientes para mostrar que as figuras são grandes por natureza, que as metáforas são criadoras do sublime e que as passagens patéticas e descritivas se regozijam particularmente com as metáforas.

7 – Mas a utilização das figuras, como tudo que embeleza o discurso, leva a ultrapassar a medida, o que já é uma evidência, mesmo se não falo. Pois, a esse propósito, Platão sobretudo é criticado, ele que, muitas vezes, como sob efeito báquico dos discursos, deixa-se levar por metáforas puras e rudes e por uma ênfase alegórica.

“Pois não é fácil”, diz ele, “conceber que uma cidade deva ser misturada como uma cratera, onde o vinho derramado se torna louco e ferve; mas quando é reprimido por um outro deus sóbrio, tendo aceito uma bela companhia, ele fornece uma bebida boa e medida.” (*Plat. Legg.* 773 c-d) Pois, dizem seus críticos, depreciando, chamar: “divindade sóbria” à água e repressão à mistura, é de poeta, de fato, nada sóbrio.

8 – Eis as fraquezas pelas quais foi tomado Cecílio, em seu livro sobre Lísias, para ousar afirmar que Lísias é em tudo maior que Platão, entregando-se a duas paixões sem julgamento. Pois ele ama Lísias mais que a si mesmo, mas ele odeia Platão mais do que ama Lísias. Mas Cecílio fala por desejo de vencer e suas teses não são nem mesmo aceitas, como ele pensa: pois ele prefere

Lísias a Platão, sob pretexto de que o orador é isento de erros e puro, enquanto o outro sempre apresenta falhas. Mas na realidade nada é assim, nem um pouco.

XXXIII. 1 – Vamos, tomemos um escritor realmente puro e irrepreensível. Não vale a pena interrogar-se a respeito disso mesmo, de maneira geral, para saber se, tanto nas obras em prosa quanto em verso, é a grandeza com defeitos em alguns lugares que é preferível, ou a proporção de elementos corretos, a saúde do conjunto e a ausência de erros⁶². E ainda, por Zeus, para saber se são as mais numerosas ou as maiores qualidades que deveriam levar, com justiça, a preeminência. Pois são objetos de reflexão próprios à questão do sublime e exigem, de todas as maneiras, uma decisão.

2 – Quanto a mim, sei que as naturezas superiores são as menos isentas de defeito; pois a vigilância minuciosa em tudo faz correr o risco da pequenez; e na grandeza, como na excessiva riqueza, é preciso que subsista também um pouco de negligência. Já as naturezas baixas e medíocres talvez também sejam uma necessidade que, pelo fato de jamais correrem riscos e jamais aspirarem às alturas, permaneçam na maior parte do tempo impecáveis e mais seguras; as grandes, ao contrário, caem por causa da própria grandeza.

3 – Mas, certamente, não ignoro esse segundo ponto: por natureza as obras humanas sempre são consideradas do ponto de vista do pior, e a memória dos erros subsiste sem se apagar, enquanto a do belo desaparece rapidamente.

4 – Eu mesmo já destaquei um número considerável de erros de Homero, como também de outros dentre os maiores, sem me alegrar o mínimo com essas falhas;

mas são menos erros voluntários contra o belo que visões inexatas, que escaparam por negligência, ao acaso; lapsos por falta de atenção, brotando da grandeza da natureza. Ainda assim penso que as qualidades superiores, mesmo se não permanecem em toda circunstância idênticas a si mesmas, no voto, o primeiro prêmio levam, mesmo se não há outra razão do que a grandeza de pensamento. Sem dúvida, o poeta Apolônio não tropeçou no seu *Argonautas*, e nas *Bucólicas*, salvo certos erros totalmente exteriores, Teócrito foi admiravelmente bem-sucedido. Mas tu não preferirias ser Homero a ser Apolônio? Ora!

5 – Eratóstenes, em *Erígone* (de ponta a ponta esse pequeno poema é irrepreensível), é um poeta superior a Arquíloco, que carrega muitas coisas e desordenadas, e a seu jorro de sopro divino, que é difícil de submeter a uma regra⁶³. Ora! Na poesia lírica, preferirias ser Baquilides a ser Píndaro? E na tragédia Íon de Quios a, por Zeus, Sófocles? Com efeito uns são infalíveis e, no gênero polido, eles escreveram tudo muito bem, enquanto Píndaro e Sófocles, às vezes, queimam tudo no arrebatamento, mas muitas vezes, sem razão, se apagam e caem desgraçadamente. Sem dúvida, ninguém, em juízo perfeito, preferiria a uma única peça, *Édipo*, toda a obra reunida de Íon.

XXXIV. 1 – Se se julgasse pelo número e não pelo valor real os sucessos, então, seguramente Hipérides prevaleceria sobre Demóstenes. Pois ele varia mais nas expressões; suas qualidades são numerosas e ele atinge quase sempre o ponto alto em tudo, como o competidor do *pentatlo*⁶⁴ que, na luta pelo primeiro lugar, em tudo é inferior aos outros concorrentes, mas prevalece sobre os simples particulares.

2 – Hipérides, justamente, por imitar todas as perfeições de Demóstenes, exceto a composição, apoderou-se, por acréscimo, das qualidades e das graças de Lísias. E com efeito ele conversa com simplicidade, onde é preciso, e não exprime todo seu discurso na seqüência, no mesmo tom, como Demóstenes; o *éthos*, nele, tem o sabor frugalmente adoçado; prodigiosos são seus traços de urbanidade; seus sarcasmos não são nem grosseiros, nem mal-educados, nem (temperados de sal), como aqueles desses famosos áticos; ele sabe denegrir, tem a verve cômica abundante e um agulhão que toca seu objetivo no gracejo. Seu charme, em todos esses lugares, é impossível de representar; ele é admiravelmente dotado para mover a compaixão; ademais, se esparrama contando histórias e, na flexibilidade de sua inspiração, é perfeitamente capaz de abandonar a rota; como se vê nas passagens mais poéticas sobre Leto ou no tom demonstrativo que empregou no *Epitáfio*, de uma forma que não sei se um outro teria podido fazê-lo.

3 – Demóstenes, ao contrário, não faz descrição do caráter⁶⁵, não se esparrama, não é nada flexível nem demonstrativo, privado que é, o mais freqüentemente, de todas as qualidades que acabamos de citar; mas aí onde ele força o riso e a urbanidade provoca menos o riso do que se torna objeto de riso; quando quer aproximar-se da graça, então mais se afasta. Certamente, se ele se tivesse encarregado de compor o pequeno discurso por Frine ou aquele contra Atenógenes, teria ainda dado maior realce a Hipérides.

4 – Mas já que, a meu ver, as coisas belas do primeiro, mesmo se numerosas, mas sem grandeza, inertes “no coração de um homem sóbrio”, deixam também em re-

pouso o ouvinte (na verdade nenhum leitor tem medo de Hipérides), enquanto o outro, haurindo as qualidades acabadas de sua grande natureza, dotada ao extremo, levou-as ao cume: a força de uma palavra grandiosa, a paixão cheia de sopro, a abundância, a inteligência, a rapidez (onde ela se impõe), a força e a potência às quais ninguém pode aceder, porque isso, eu afirmo, como os dons enviados dos deuses (pois não é permitido chamá-los humanos)⁶⁶, ele atraiu em conjunto para si mesmo; eis por que, graças a todas as qualidades que possui e não obstante aquelas que não possui, ele vence sempre a todos e, por assim dizer, fulmina e deslumbra os oradores de todos os tempos; e poder-se-ia manter mais facilmente os olhos abertos diante do raio que cai do que olhar de frente a precipitação ininterrupta de suas paixões.

XXXV. 1 – No entanto, a respeito de Platão há ainda uma outra diferença; pois não é pela grandeza das qualidades, mas também por seu número que Lísias lhe é muito inferior; e no entanto ele ganha mais por seus erros do que perde por suas qualidades.

2 – O que então viram⁶⁷ esses homens semelhantes aos deuses, que aspiraram ao primeiro lugar na arte de escrever, mas desprezaram totalmente a vigilância rigorosa? Entre outras muitas coisas isto: a natureza não fez de nós um ser vil e baixo (eu quero dizer o homem); mas ela nos introduziu na vida e em todo universo como numa grande panegíria, para sermos contempladores de tudo que se passa e lutadores cheios de ambição; logo ela fez nascer em nossas almas um amor invencível a tudo que é eternamente grande e àquilo que é, comparando conosco, mais divino⁶⁸.

3 – Por isso, nem mesmo o universo inteiro basta ao impulso da contemplação e da concepção humanas; mas as intuições atravessam os limites do invólucro; e se olhássemos ao redor a vida, em círculo, perceberíamos como o que é superior e belo vence em tudo e reconheceríamos rapidamente o fim para o qual nascemos⁶⁹.

4 – Daí decorre que, levados de alguma forma pela natureza, não são, por Zeus, os pequenos cursos de água que admiramos, apesar da limpidez e da utilidade, mas é o Nilo, o Danúbio ou o Reno e, mais ainda, o Oceano; e a pequena chama que acendemos, que conserva puro seu brilho, choca-nos menos que os fogos do céu, mesmo se são freqüentemente obscurecidos; e pensamos que ela é menos digna de admiração que as crateras do Etna, cujas erupções projetam rochas das profundezas e montanhas inteiras e, às vezes, derramam rios desse fogo famoso nascido da terra e que segue sua própria lei⁷⁰.

5 – Mas a propósito de todas as coisas desse tipo, poderíamos dizer isso: o que é útil e mesmo necessário ao homem está ao seu alcance, mas o que ele admira sempre é o inesperado.

XXXVI. 1 – Portanto, a respeito das grandes naturezas nas obras literárias, nas quais não mais intervém a grandeza fora da necessidade e da utilidade, convém fazer esta observação: grandes homens, que estão longe de ser isentos de erros, no entanto estão todos acima da condição imortal. Todas as outras coisas mostram que os que as usam são homens, mas o sublime os eleva perto da grandeza do pensamento divino; e, se o que não apresenta erros não é censurado, o grande, a mais, é admirado.

2 – O que se deve acrescentar a isso? Que cada um desses homens ilustres compra todos os seus erros, muitas vezes, com um único acerto perfeito do sublime; e que, e é o ponto mais importante, se se colhessem as falhas de Homero, Demóstenes, Platão e todos os outros grandes, todas juntas, elas representariam magra colheita; eu diria mesmo uma parte muito pequena das obras perfeitas desses famosos heróis. Por isso toda a posteridade e a experiência humana, que não poderiam ser convencidas a delirar de inveja, deram-lhes prêmio da vitória e, até agora, elas o preservam irrevogável e, segundo toda verossimilhança, continuarão a preservá-lo:

“Enquanto a água correr e as árvores altas verdejarem.”

(*Ant. Pal. VII. 153*)

3 – Mas àquele que escreve que o Colosso defeituoso não é superior ao *Doríforo* de Policeto⁷¹, pode-se retorquir, entre muitos argumentos, que na arte é a extrema minúcia que se admira, mas nas obras da natureza é o grande; e o homem é feito, por natureza, para os discursos; nas estátuas, procura-se a semelhança com o homem e nos discursos, como já disse, o que ultrapassa o humano.

4 – Convém, no entanto (e essa observação nos faz voltar ao princípio do nosso tratado), já que a ausência de falhas constitui o mais freqüentemente a perfeição da arte, enquanto a superioridade, embora não possa manter-se na mesma intensidade, depende da grande natureza, convém que em toda parte a arte preste socorro à natureza, pois a aliança das duas poderia talvez realizar a perfeição. Tais são as soluções que deviam ser trazidas

aos problemas apresentados; mas que cada um pense o que lhe agrada pensar.

XXXVII. São vizinhas das metáforas (devo de fato voltar atrás), as comparações e imagens, elas só diferem nesse ponto.....

XXXVIII. 1 – ... as hipérboles⁷² dessa qualidade são risíveis: “se não trazeis vosso cérebro pisoteado sob vossos saltos” (*Pseudo-Dem. 7 De Halonn. 45*). Por isso, é preciso saber, para cada caso, até onde se pode recuar o limite; pois é possível, ao empurrar muito longe os limites da hipérbole, destruí-la; e uma tensão excessiva de tais coisas leva ao relaxamento e pode-se chegar a um resultado totalmente oposto.

2 – Isócrates precisamente, não sei como, caiu nesse erro infantil, por causa da ambição que tem de querer dizer tudo amplificando. O tema de seu *Panegírico*, com efeito, é que a cidade de Atenas prevalece, pelos sucessos prestados aos gregos, sobre a Lacedemônia. E eis que logo, desde o início, ele se exprime assim: “Depois, os discursos possuem tal força que é possível tornar vis grandes feitos e conferir aos pequenos grandeza, e exprimir o antigo de forma nova, e expor de modo antigo o que é recente.” (*Isócr. Paneg. 8*) “É assim então, Isócrates”, dirá alguém, “que tu pretendes mudar os negócios da Lacedemônia e de Atenas?” Pois o elogio da eloquência quase foi para os ouvintes um convite, uma incitação à desconfiança.

3 – Talvez então as melhores hipérboles, como já falamos antes a respeito das figuras, são justamente aquelas que passam despercebidas que são hipérboles. Tal coisa ocorre quando as hipérboles, sob efeito de uma paixão

viva, são pronunciadas de acordo com a importância de uma situação crítica; assim procede Tucídides no desastre de Siracusa: “os siracusanos”, diz ele, “tendo descido no rio, massacraram aqueles que aí se encontravam, e a água logo se perdeu, mas nem por isso deixaram de bebê-la, suja de sangue e também de lama; e ainda, para a maioria, era preciso disputá-la com armas” (*Tuc. VII, 84, 5*). Beber sangue e lama e ademais lutar para bebê-los: o extremo da paixão e a situação crítica tornam esse fato crível.

4 – O mesmo acontece com Heródoto, a propósito do combate das Termópilas. “Nesse lugar”, diz ele, “eles se defenderam com suas espadas, aqueles dentre eles que ainda as tinham, com suas mãos, com seus dentes, até que os bárbaros os cobrissem <de dardos>.” (*Her. 7. 225*) “Aí, é possível combater com os dentes contra homens armados e como é ser coberto de dardos?”, perguntarás tu; no entanto isso tem a crença, pois o fato não parece ter sido trazido por causa da hipérbole, mas a hipérbole é que nasce logicamente do fato.

5 – Pois, como não paro de dizer, a resolução e a panacéia de toda a audácia de expressão residem nas ações próximas do êxtase e da paixão. Onde vem também que as audácias cômicas, mesmo se caem no inverossímil, são críveis, graças ao riso:

“Ele tinha um cantinho de terra menor do que uma carta (lacônia).” (*Com. Att. FR. III 487*) Pois o riso é uma paixão no prazer.

6 – Podem-se encontrar hipérboles que diminuem, como hipérboles que aumentam, porque o exagero é comum a esses dois efeitos e a difamação é a amplificação da baixeza.

XXXIX. 1 – Das partes que concorrem ao sublime, que antecipamos no princípio do tratado, resta considerar a quinta, meu valorosíssimo amigo: trata-se do arranjo⁷³ das palavras, de uma certa forma. Como já tratamos suficientemente disso em dois livros, tanto quanto, pelo menos, estava ao alcance de nossa vista, acrescentaríamos aqui apenas o que é necessário para o presente estudo, ou seja, que a harmonia não é apenas um instrumento que a natureza deu aos homens para persuadir e agradar, mas também um instrumento espantoso para o sublime e a paixão.

2 – A flauta⁷⁴ produz paixões nos ouvintes e torna-os loucos e possuídos pelo delírio dos Coribantes; e, tendo dado um ritmo, ela força o ouvinte a andar nesse ritmo⁷⁵ e a assimilar-se à melodia, “fosse ele estranho às musas” (*Nauck 2 fr. 663*), totalmente; e, por Zeus, as notas da cítara, que não trazem nenhuma significação, pela mudança de sons, por sua combinação recíproca, pela mistura⁷⁶ da sinfonia, produzem com frequência, como sabes, um encanto maravilhoso.

3 – E no entanto são fantasmas e imitações bastardas⁷⁷ da persuasão; não, como eu dizia, atividades legítimas da natureza humana. Não pensamos nós que a composição, que é uma harmonia de palavras inatas nos homens e que tocam a própria alma e não somente o ouvido; harmonia que põe em movimento espécies variadas de palavras, de pensamentos, de ações, de beleza, de melodia – coisas que crescem e nascem conosco –; que, pela mistura e multiplicidade de formas de seus próprios sons,⁷⁸ transmite à alma dos que estão próximos, a paixão que está presente naquele que fala; fazendo sempre o auditório compartilhá-la; que ajusta a grandeza à grada-

ção das expressões; não pensamos nós, digo eu, que por esses meios a composição seduz e ao mesmo tempo nos dispõe sem cessar à grandeza, à dignidade, ao sublime e a tudo que ela contém, ela que reina absolutamente sobre nosso pensamento? Mas, se é loucura duvidar das coisas reconhecidas por todos, pois a experiência traz uma confiança suficiente,

4 – ele parece, em todo caso, sublime, e é em verdade maravilhoso o pensamento que Demóstenes acrescenta a seu decreto:

“Esse decreto fez com que o perigo que então cercava a cidade passasse como uma nuvem.”

(*Dem. De Cor. 188*)

Mas o pensamento é enunciado tanto pela harmonia quanto pela própria concepção. Pois tudo isso é pronunciado em ritmos datílicos; e são os mais nobres, os que engendram o sublime; por isso eles constituem o metro heróico, que, nós sabemos, é o mais belo de todos. + + + Muda, portanto, a ordem das palavras dessa frase, como quiseses: τοῦτο τὸ ψήφισμα ὥσπερ νέφος ἐποίησε τὸν τότε κίνδυνον παρελθεῖν, ou, por Zeus, suprime apenas uma sílaba: ἐποίησε παρελθεῖν ὡς νέφος e tu perceberás como a harmonia faz uníssono com o sublime. Pois a expressão: ὥσπερ νέφος tem seu tempo sobre o primeiro ritmo longo que se compõe de quatro tempos. Se tu tiras uma única sílaba, ὡς νέφος, imediatamente tu mutilas, com esse encurtamento, a grandeza. Ao contrário, se tu alongas com uma sílaba: παρελθεῖν ἐποίησεν ὥσπερ εἰ νέφος, o sentido é o mesmo, mas o ritmo é diferente, porque o alongamento das sílabas finais distende e afrouxa o aspecto escarpado do sublime⁷⁸.

XL. 1 – Nos discursos o que faz sobretudo a grandeza, como nos corpos, é a articulação dos membros; nenhum dos dois, com efeito, se é separado de um outro, tem valor em si mesmo, mas todos tomados juntos, uns com os outros, realizam uma estrutura acabada. Assim também com as expressões elevadas; se estão espalhadas, separadas umas das outras, aqui e lá, dispersam ao mesmo tempo com elas o sublime, mas se estão constituídas em um só corpo pela reunião, e ainda se estão presas pelas amarras da harmonia, tornam-se dotadas da palavra pelo próprio efeito da volta; e é um fato geralmente verificado que, nos períodos, a contribuição de numerosos elementos constitui a grandeza⁷⁹.

2 – Na verdade muitos escritores e poetas, que não eram sublimes por natureza e que, talvez, fossem mesmo incapazes de grandeza, no entanto, empregando muitas vezes palavras comuns e populares, que nada de especial apresentam, somente pelo fato de reuni-las e adaptá-las (harmoniosamente), conseguiram grandeza e distinção e o fato de não parecer vis. Tais são, entre muitos outros, Filisto, Aristófanes em certas passagens e muito freqüentemente Eurípides; já o mostrei suficientemente.

3 – Logo depois do massacre de seus filhos, Hércules diz:

“Estou cheio de males e não tenho mais onde colocá-los.”

(*Eur. H. F. 1245*)

A linguagem é totalmente comum, mas é sublime porque a composição das palavras corresponde à coisa. Se mudas a ordem do verso, Eurípides aparecerá a ti como poeta pela composição mais do que pela idéia.

4 – A propósito de Dirce, arrastada violentamente pelo touro, ele diz:

“Onde quer que calhasse,
girando ao redor, arrastava e levava junto
mulher, rochedo, carvalho, mudando sempre.”

(Nauck 2 fr. 221)

O assunto é nobre, mas tornou-se ainda mais vigoroso, porque a harmonia não se precipita e não é arrastada como numa máquina rolante, mas as palavras apóiam-se umas nas outras e pegam apoio no tempo para avançar em direção a uma grandeza bem estabelecida.

XLI. 1 – Nada diminui tanto o sublime quanto um ritmo⁸⁰ de discurso quebrado e agitado, como precisamente os pirríquios, os troqueus, os dicoreus, que atingem totalmente um ritmo de dança. Pois de imediato todas as partes rítmicas surgem enfeitadas e afetadas, sendo constantemente repetidas sem paixão, na sua monotonia.

2 – E ainda pior que isso é que, como as pequenas odes conduzem os ouvintes para longe do assunto e forçando-os a se concentrarem nelas apenas, assim as partes rítmicas dos discursos não incutem nos ouvintes a paixão do discurso, mas a do ritmo, de sorte que, às vezes, sabendo de antemão as terminações obrigatórias, eles batem o pé para os oradores e, como num coro, eles os precedem para dar a cadência.

3 – O defeito de grandeza pode estar também nas frases muito ligadas e naquelas que são cortadas em pequenos elementos, de curtas sílabas, encravadas como por pregos em fileira conforme o entalhe ou dureza (da madeira).

XLII. Há ainda um procedimento que pode enfraquecer o sublime, que é o corte excessivo na expressão. Mutila-se a grandeza quando ela é forçada a um excesso de brevidade. Que se entenda aqui não a expressão concisa desnecessária, mas tudo que é francamente pequeno e picado. Pois o corte estrofia o pensamento, a brevidade⁸¹ leva-o direto ao objetivo. É evidente, por outro lado, que aquilo que se estende longamente é sem alma, assim como o que é repetido num comprimento fora de propósito.

XLIII. 1 – Hável em desonrar a grandeza é também a pequenez das palavras. Assim, em Heródoto, conforme a concepção, a tempestade é descrita de uma maneira divina. Mas, por Zeus, ela contém elementos menos gloriosos que o assunto. Talvez esse, por exemplo: “o mar pondo-se a tremer⁸² como a água que ferve”, porque a expressão: “pondo-se a tremer” danifica muito o sublime pela pronúncia desagradável (*Her. 7. 188, 191*). Mas esse, por exemplo: “O vento sentiu-se fatigado”, diz ele (*Her. 8, 13*), “e um fim desagradável foi reservado aos que eram repelidos dos arredores do naufrágio”. Pois a expressão “sentiu-se fatigado” carece de dignidade, sendo vulgar, e o adjetivo “desagradável” é inadequado a uma tal paixão.

2 – E igualmente Teopompo, que trabalhou de forma sublime a expedição do Persa no Egito⁸³, estragou o todo por algumas palavras pequenas. “Pois que cidade ou que povo da Ásia não enviou embaixada ao Grande Rei? Existe, entre as coisas que a terra produz ou que a arte realiza de belo e precioso, alguma coisa que não lhe foi enviada de presente? Não havia muitos tapetes maravilhosos e mantas leves (umas de púrpura, outras bordadas, outras brancas), numerosas tendas douradas, equi-

padas de tudo que era necessário, numerosas túnicas e leitões magníficos? E ainda dinheiro cinzelado, ouro lavrado, taças e crateras, das quais vós vistes umas incrustadas de pedra, outras trabalhadas com minúcia e perfeição. A isso ajuntai milhares de armas, inumeráveis, umas gregas, outras bárbaras, e um número incalculável de animais de carga e vítimas alimentadas para serem imoladas e muitos alqueires de especiarias, muitos odres, sacos, folhas de papiro e muitos outros objetos necessários; tantas carnes conservadas no sal, de animais de toda espécie, faziam amontoados tão grandes que, aqueles que avançavam de longe, podiam confundirlos com colinas e morros apoiados uns nos outros.” (*Theopompus* F 263 FGrHist. 115)

3 – Das alturas ele degringola à baixeza, quando devia, ao contrário, proceder à amplificação. Mas, em lugar disso, ele misturou ao anúncio maravilhoso do conjunto do preparativo odres, condimentos e sacos e produziu uma visão de cozinha. Pois, assim como, se fossem acrescentados a todos esses belos enfeites, no meio das crateras de ouro e incrustadas de pedras preciosas, da prata cinzelada e das tendas de ouro e das taças, os pequenos odres e os pequenos sacos, seria um ato inconveniente para o espetáculo, assim também para a expressão tais nomes são vergonhosos e como estigmas, quando dispostos fora de propósito.

4 – Ora, seria fácil discorrer, em termos genéricos, sobre o que ele chama amontoados, e para o resto dos preparativos mudar e dizer: camelos e uma abundância de animais de carga, transportando todos os tipos de provisões que provêm o luxo e as delícias da mesa; ou ainda nomear os amontoados de todos os tipos de grãos

que fazem a excelência da arte culinária e do deleite; ou ainda, se ele fizesse absolutamente questão, enumerar como coisas que se bastam a si mesmas “todos os refinamentos próprios dos copeiros e cozinheiros”.

5 – Não se deve, com efeito, no sublime, descer até a sujeira e as coisas desprezíveis, a menos que se seja absolutamente forçado por alguma necessidade; mas seria conveniente ter expressões dignas do assunto e imitar a natureza que fabricou o homem e que não colocou, em nós, as partes inomináveis na testa, nem as excreções de toda a massa do corpo, mas escondeu-as o quanto pôde, e, segundo Xenofonte, desviou os esgotos para o mais longe possível, sem aviltar de alguma forma a beleza do conjunto do ser vivo⁸⁴ (*Xen. Mem.* 1. 4. 6).

6 – Mas, basta; pois não é urgente fazer a conta, em detalhes, do que diminui. Pois tudo que faz os discursos nobres e sublimes, tendo sido exposto antes, é evidente que o contrário disso os fará baixos, o mais frequentemente, e inconvenientes.

XLIV. 1 – Resta, no entanto, isso a elucidar (para satisfazer teu desejo de aprender, não hesitaremos em acrescentar), meu caríssimo Terenciano; eis o que um filósofo me perguntou recentemente: “Espanto-me”, dizia, “como em verdade também muitos outros, com isso: como em nossa época encontramos naturezas eminentemente persuasivas, dotadas para a política, penetrantes, inteligentes, extremamente voltadas para os efeitos agradáveis nos discursos, mas não encontramos mais naturezas totalmente sublimes e muito excepcionais, senão raramente? Tão grande é a esterilidade geral que estrangula a vida.

2 – Por Zeus”, dizia ele, “deve-se acreditar no que se vai repetindo, a saber, que a democracia é uma boa nu-

triz de grandes talentos, e que, talvez, apenas com ela, os oradores hábeis floresceram e morreram? Pois, diz-se, a liberdade é apta para nutrir os pensamentos dos grandes espíritos e para enchê-los de esperança, e, ao mesmo tempo, para derramar o desejo de rivalidade recíproca e de concorrência pelo primeiro lugar.

3 – Ademais, precisamente, graças aos prêmios propostos nas Repúblicas, a superioridade dos espíritos dos oradores sempre se afia pelo exercício e de certa forma se afina e, como se deve, brilha com o mesmo brilho que o mundo, na mesma liberdade. Mas nós, homens de hoje, nós parecemos ter aprendido desde a infância uma escravidão legítima; desde nossos primeiros tenros pensamentos, fomos enfaixados nos mesmos costumes e mesmos hábitos, e não fomos admitidos para experimentar da fonte mais bela e mais fecunda dos discursos, refiro-me”, dizia ele, “à liberdade; e foi por isso que conseguimos ser apenas aduladores sublimes.

4 – Por isso”, dizia ele, “todos os outros estados podem descer até os servos, mas nenhum escravo se torna orador; pois logo nele brota como uma fervura o ser privado da palavra e de alguma forma o prisioneiro que se sente sempre, por força do hábito, abatido por golpes.

5 – Pois a metade da virtude, segundo Homero, o dia da escravidão rouba (*Hom.* p 322-323). Portanto”, diz ele, “se ao menos se pode confiar no que eu entendo, da mesma maneira que as gaiolas onde se criam os pigmeus, chamados anãos, não só impedem o crescimento dos que estão aí presos, mas ainda os estropiam pela prisão que força o corpo, assim toda escravidão, mesmo a mais justa, poder-se-ia declará-la a gaiola e a prisão comum da alma.”⁸⁵

6 – Por mim, eu lhe respondo: “É fácil ao homem, caríssimo amigo, e é próprio do homem, censurar sempre o presente; mas cuida que talvez não seja a paz do mundo que destrói as grandes naturezas, mas muito mais essa guerra, que mantém nossos desejos em seu poder, interminável. E, por Zeus, além dela, essas paixões que guardam a vida atual e a devastam de alto a baixo. Sim, o amor à riqueza, em face do qual somos todos doentes por não podermos nos faltar, e o amor ao prazer fazem-nos escravos e bem mais, poder-se-ia dizer, sombreiam o barco da vida com toda equipagem. O amor ao dinheiro é uma doença que diminui; o amor aos prazeres é a mais aviltante das doenças.

7 – Em verdade, eu não posso, pensando bem, descobrir como é possível a nós, que demos tanta importância à riqueza ilimitada e que, para falar a verdade, a divinizamos, não admitir nas nossas almas os males que crescem com ela. Acompanha, com efeito, a riqueza sem medida e sem coração, ligada a ela, e como se diz marchando no mesmo passo, a prodigalidade, e à medida que a riqueza abre o acesso às cidades e às casas ela entra junto e coabita. Depois, com o tempo, segundo os sábios, esses seres fazem seus ninhos nas vidas humanas e rapidamente engendram outros seres, no momento da procriação, como a cupidez, o orgulho e a luxúria, que não são seus bastardos, mas filhos legítimos. Mas se se permitir que esses filhos da riqueza avancem na idade, logo para as almas eles engendrarão tiranos inexoráveis, a violência, a ilegalidade e a impudência.

8 – Pois é assim necessariamente; os homens não olham mais para o alto e não dão importância ao renome na posteridade, mas a destruição das vidas (dos homens)

se completa pouco a pouco num tal ciclo e a grandeza das almas fenece, enfraquece e não é mais assunto de emulação, quando se reserva sua admiração às partes mortais de si mesmo, negligenciando fazer crescer as partes imortais.

9 – Um homem, com efeito, que num julgamento foi subornado, não poderia mais ser um juiz livre e são do justo e do bem (pois necessariamente àquele que se deixou corromper só seu interesse parece bom e justo). Mas quando da vida inteira de cada um de nós a corrupção é já o árbitro, do mesmo modo que a caça aos mortos que nada são para nós, e a emboscada dos testamentos, e quando cada um de nós vende sua alma para tirar proveito de tudo, escravo de sua + + + <cupidez?>, numa tal destruição pestilencial da vida, acreditamos nós que existe ainda um juiz livre e íntegro das coisas grandes e de valor eterno, e que não seja corrompido pelo desejo de enriquecer?

10 – Mas talvez para nós, tais quais somos, talvez preferíssemos ser comandados a ser livres; pois livres totalmente, como libertadas de uma prisão, as ambições queimariam o mundo inteiro com seus crimes.

11 – Em resumo”, dizia eu, “o que esgota as naturezas engendradas atualmente é a indiferença, na qual, exceção feita a um pequeno número, passamos toda a nossa vida sem fazer nenhum esforço, sem nada empreender que não seja pelo louvor e pelo prazer, mas jamais por uma utilidade digna de emulação e de estima.”

12 – “É melhor deixar isso ao acaso” (*Eur. Elect.* 379) e continuar. Essas são as paixões sobre as quais eu prometi, como primeiro objetivo, escrever num tratado especial; pois elas ocupam, parece-me, um lugar na literatura em geral e no sublime em particular.

Bibliografia Sumária

Bibliography of the “Essay on the Sublime”, compiled by Demetrio St. Marin, printed privately for the author, 1967.

Dionysii Longini *De Sublimitate* commentarius, ceteraque, quae reperiri potuere in usum Serenissimi Principis Electoralis Brandenburgici JACOBUS TOLLIUS; Trajecti ad Rhenum, ex officina Francisci Halma, MDCXCIV.

Dionysii Longini *De Sublimitate* commentarius, quem nova versione donavit Zacharias Pearce, Londini, MDCCLXXIII.

Dionysii Longini quae supersunt Graece et Latine recensuit notasque suas atque animadversiones adjecit Joannes Toupius, accedunt emendationes Davidis Ruhnkenii editio altera Oxonii MDCCLXXVIII.

Longini quae supersunt Graece... A. E. Egger Parisiis apud Bourgeois-Maze, bibliopolam, MDCCCXXXVII.

Du Sublime, texto estabelecido e traduzido por Henri Lebègue, Paris, Belles Lettres, 1ª ed. 1939.

Libellus de Sublimitate Dionysio Longino fere adscriptus, recognovit brevique adnotatione critica instruxit D. A. Russell, Oxford classical texts, publicado originalmente em 1968, reimpresso em 1974.

Longinus "*On the Sublime*", com introdução e comentários de D. A. Russell, Oxford, At the Clarendon Press, 1970.

Traité du Sublime traduzido do grego por Boileau-Despréaux (com as "Remarques sur Longin"), in *Oeuvres complètes* de Boileau.

J. Bompaire: *Le pathos dans le traité "Du Sublime"*, *Revue des Études Grecques*, T. LXXXVI, julho-dezembro de 1973, pp. 323-343.

D. A. Russell: *Longinus revisited*, *Mnemosyne*, vol. XXXIV, fasc. 1-2, (1981), pp. 72-86.

A. Michel: *Rhétorique, Tragédie, Philosophie: Sénèque et le Sublime*, *Giornale di Filologia*, 1969, vol. XXI, pp. 245-257.

Le Sublime, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janeiro-fevereiro de 1986, 86º ano, nº 1.

Du Sublime, Courtine, Deguy, Escoubas, Lacoue-Labarthe, Lyotard, Marin, Nancy, Rogozinski, Paris, Belin, 1988.

Du Marsais, *Des Tropes ou des différents sens*, Paris, Flammarion, 1988.

M. Patillon, *La théorie du discours chez Hermogène le Rhéteur. Essai sur la structure de la rhétorique ancienne*, Paris, Belles Lettres, 1988.

Nota Sobre a Tradução (da Edição Francesa)

"De todos os autores gregos nenhum é mais difícil de traduzir que os retóricos", escreve Dacier. E ele tem razão. Mas acrescenta: "sobretudo quando se é o primeiro a esmiuçar suas obras". O que não é o meu caso; e eu quero devolver, de início, tudo que devo a meus predecessores. O editor quis uma nova tradução. E talvez ele não esteja totalmente errado, embora a tradução de Lebègue fosse correta, mesmo se é um pouco tímida; quanto à de Boileau, sua língua é intransponível, mesmo se frequentemente o sentido é um pouco prejudicado. Como bom mosqueiteiro, ele aliás não teme escrever: "eu me dei uma honesta liberdade sobretudo nas passagens que ele cita" (Boileau, *Oeuvres complètes*, Paris, Les Belles Lettres, 1966, p. 44). A tradução foi feita sobre o texto da edição de D. A. Russell, 1968 (cf. bibliografia).

Notas

Introdução

1. A atribuição desse tratado é uma *quaestio vexata*, senão *desperata*. O manuscrito P. (*Parisinus* 2036) do século X, do qual todos os manuscritos que possuímos descendem, tem Διονυσίου Λογγίνου (de Dionísio Longino) no título; mas Διονυσίου ἢ Λογγίνου (de Dionísio ou de Longino) no *folio* 1v (observação feita no começo do século XVIII). Em 1809 Amati observou a Weiske (editor de Longino em Leipzig) que o *Vaticanus* 285 tem ἢ (ou) no próprio título do trecho do tratado que ele dá.

Dionísio Longino não é um nome impossível. Mas a disjunção suscita a imaginação dos filólogos, que evocam então dois autores possíveis, Dionísio (de Halicarnasso), que escrevia no século de Augusto, ou Cássio Longino, o sábio amigo de Plotino, nascido no começo do século III. (Russell lembra que Eunápio descrevia Longino como uma “biblioteca viva e uma universidade ambulante”.) Ele foi professor e ministro em Palmira sob Odenato e Zenóbio. Ele persuadiu Zenóbio a romper com Roma e foi condenado à morte na queda de Palmira em 273 da nossa era.

Até a “descoberta de Amati”, Cássio Longino foi tido como o autor. Sua morte heróica respondia por ele (cf. Boileau). Mas, como lembra Russell, um argumento incontornável pare-

ce bem ser a discussão sobre a decadência da eloquência (cap. XLIV), que é um lugar-comum do século I, enquanto a menção da paz do mundo é inconcebível para um escritor do meio do século III (XLIV, 6).

Um acordo parece se fazer para decidir que esse texto data mais ou menos da época de Tibério. Isso nos bastará; pois todo o resto é literatura.

Eu não poderia sustentar nenhum novo argumento. A única coisa que não estou pronto para fazer é atribuir o texto a Dionísio de Halicarnasso. Se eu não tenho argumentos positivos, tenho subjetivos; e confesso que é preciso ter muita audácia para atribuir tanto gênio a esse professor de Letras.

2. Como Boileau viu muito bem: “Freqüentemente ele faz a figura que ensina, e falando do sublime ele próprio é muito sublime.” (*Op. cit.*, p. 40.)

3. É o que faz com que Huet, o bispo de Avranches, não possa chegar a compreender que o começo da *Gênese*, citado por Longino, pertença ao Sublime; cf. “Exame do sentimento de Longino sobre essa passagem da Gênese: E Deus disse ‘que a luz se faça’ e a luz se fez”, in *Oeuvres complètes* de Boileau-Despréaux, Paris, Garnier, pp. 445-455. “Todavia, o que Longino relata aqui de Moisés, como uma expressão sublime e figurada, parece-me muito simples. É verdade que Moisés relata aqui uma coisa que é grande, mas ele a exprime de uma forma que absolutamente não o é.” Não se pode exprimir melhor a confusão entre o sublime, tal qual Longino o concebe, e o *estilo sublime*.

4. Os textos são muito conhecidos, para que se insista nisso. Cf.: A. Delatte, *Les conceptions de l'enthousiasme chez le philosophes présocratiques*, Paris, Belles Lettres, 1934, e P. Boyancé, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, Paris, de Boccard, 1972.

5. Cf. nosso estudo sobre Aristóteles, *L'Homme de génie et la mélancolie*, Petite Bibliothèque Rivages, 1988.

6. Cf. por ex. Quintiliano, *Inst. Or.*, II, 19: “Pergunta-se também... qual é a contribuição mais útil à eloquência, a da natureza ou a do ensinamento..., necessita-se da união dos dois para fazer um orador consumado... Se se separar inteiramente a natureza do ensinamento, os dons naturais serão poderosos, mesmo sem ensinamento, mas este nada será sem a natureza... Em uma palavra, os dons naturais são a matéria em relação ao ensinamento; este modela; aqueles são modelados...” (Trad. J. Cousin in *Quintiliano*, Paris, Belles Lettres, 1076, t. X, p.101, que aproxima de Cícero, *Pro Archia* 15).

7. Lembremos, nessa ocasião, que o Sábio estóico é naturalmente sublime. “O Sábio é naturalmente... sublime, porque ele participa do sublime que pertence ao homem nobre e sábio”, como diz Estobeu (*S.V.F.* I, 52, 53).

8. O argumento é conduzido de modo hábil, próprio ao estilo de Longino: “Assim como, muito freqüentemente, nos momentos de patético e de elevação, ela se dá uma regra, assim também o orador não tem o costume de entregar-se ao acaso, nem de ser absolutamente sem método...” (II, 2) A comparação está de alguma forma invertida. Da mesma maneira que, geralmente, a natureza se fornece sua própria regra, assim também no momento patético ela não é sem lei (é o mesmo procedimento que assinalamos na nota 16 da nossa tradução).

9. *Do regime*, cf. nosso artigo *La greffe du monstre*, in *R.E.L.*, 1988.

10. Cf. o mesmo artigo.

11. Todo mundo conhece o *Aforisma* I, 1 de Hipócrates: “A arte é longa, a vida é curta, a ocasião é aguda.”

12. Ele pode ser o resultado da medida numérica, da *symmetria*, mas ele é de uma outra natureza – como se vê no fragmento do *Cânone* de Policeto transmitido por Plutarco (*De auditore*): “Assim, em toda realização, da mesma forma que o belo que nasce de muitos números, que chegam a um único *kairós*, se realiza por uma *symmetria* e uma *harmonia*,

da mesma forma o feio, que nasce de uma única coisa que falta ou que se encontra aí de maneira irregular, conhece imediatamente um nascimento pronto.” Trata-se do fragmento Schultz; cf. D. Schultz, *Der Kanon Polyklets*, Inaugural Dissertation, Kiel, 1955.

13. Fórmula que Galeno utiliza para um outro propósito (XIII K 573).

14. § XXXV.

15. *Satiricon*, 2, trad. P. Grimal, in *Les Romans grecs et latins*, Paris, Pléiade, 1958.

16. Ao longo do tratado, Longino varia os verbos do desprezo: καταφρονεῖν, ὑπερορᾶν, περιφρονεῖν.

17. Esse último termo orienta mais do lado de estoicismo. Sobre a definição da συγκατάθεσις, cf. S.V.F. II, 21; I, 19, etc.

18. Cf. por ex. P. Aubenque, *Sénèque et l'unité du genre humain*, in *Actas del Congreso internacional de filosofía en conmemoración de Seneca*, Córdoba, 1965, t. I, pp. 77 ss.

19. Sobre isso, cf. com a nota 16 da tradução de VIII, 1.

20. *Journal for 3 sept. 1762*, citado por Russell, 1970, p. 89.

21. O termo intervém sete vezes. Cf. também ἡ μεγαλοφύια (três empregos) e ὑπερφύης (cinco empregos).

22. Cf. nosso artigo *Le style d'Hippocrate ou l'écriture fondatrice de la médecine*, in *Les Savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*, sob a direção de M. Détienne, P.U. de Lille, 1988, p. 312.

23. Não se deve esquecer, do ponto de vista do paradoxo, que a própria voz pode ser definida como eco; cf. esse texto que parece aqui de inspiração estoica, tirado das *Definições* do pseudo-Galeno (XIX K 380): “A voz é eco (ἀπήχησις) do sopro (*pneûma*), dependendo de nossa vontade. Ele se produz quando os músculos intercostais se contraem e batem contra a traquéia artéria, a laringe, a faringe, a epiglote; e esse eco anuncia os estados da alma.”

24. Pensemos também em Filostrato, *Vida de Apolônio de Tiana*, I, 1, trad. P. Grimal, in *Les Romans grecs et latins*, Paris,

Pléiade, p. 1031: καὶ τὸ σιωπᾶν λόγος, “O silêncio é também palavra”. Cf. também I, 14 (Pléiade, p.1042), a propósito de Pitágoras.

25. O silêncio de Ajax poderia ser comparado ao da *Ifigênia* de Timantes que, no seu quadro, velou a cabeça de Agamenão, “que ele não podia mostrar de maneira digna”, como diz Plínio, o Velho (N.H. XXXV, 73; cf. também Cícero, *Orador* XXII, 74). O gesto é famoso, e o resto, na tradição pictórica (cf. entre outros o debate entre Diderot e Falconet). “Pois depois que, em seu *Sacrifício de Ifigênia*, ele tinha pintado Calcas aflito, Ulisses mais aflito ainda, quando tinha dado a Menelau tudo que a arte podia exprimir de dor, sentindo que havia esgotado todas as expressões da aflição e não encontrando mais quem lhe parecesse digno de receber os traços de um pai, ele velou sua cabeça, e confiou a cada um a interpretação, segundo seu próprio pensamento” (*et suo cuique animo dedit aestimandum* – *Inst. Orat.* II, 13, 12), escreve Quintiliano. “A cada um compete fazer uma idéia segundo seus próprios sentimentos (*adfectu*)”, diz Valério Máximo (cf. A. Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à la peinture ancienne*, Recueil Milliet, nova edição e notas de Agnès Rouveret, Paris, Macula, 1985). Cada um pode aí colocar o que quiser, segundo seu *animus*, quer dizer seu caráter, sua imaginação, seu pensamento; ou segundo seu *adfectus*, sua sensibilidade. Para Falconet é simplesmente o sinal da incapacidade de Timantes. Mas se se quiser refletir, é outra coisa ainda e bem mais profunda. Nós estamos muito próximos da teologia negativa – ou de uma de suas complicações, procedimento que os poetas conhecem bem. Dá-se o absoluto pintando os caracteres mais extremos e retraindo-os pela negação. Assim Homero e, depois dele, Lucrécio pintam a morada dos deuses, lugar de uma paz absoluta. Timantes põe o extremo da paixão sobre o rosto dos que o cercam, mas ele encobre o do pai, dando assim o absoluto da dor que não se poderia pintar melhor que as qualidades divinas poderiam dar-se positi-

vamente. Pois todo superlativo, tão absoluto seja ele, é relativo. De fato, o silêncio de Ájax exprime tão-só o absoluto.

26. O fato de haver um ritmo e uma medida da prosa torna sem dúvida as coisas mais fáceis.

27. Embora, como observa Russell, a abundância dos "Por Zeus" seja, desse ponto de vista, estranha, Filon evita esse tipo de expressão. Joseph conhece uma (*Contra Apionem* I, 255) (cf. Russell 1970, p. XXX, nota 2). Sobre a citação da *Gênese*, cf. E. Norden, *Das Genesiszitat*, in *Abb. der deutsch. Akad. Wiss. Berlin* (Klasse Spr. Lit.); 1954, 1.

28. *Ibidem*, p. XXIX.

29. Galeno, *De usu partium*, XI, 14 (VIII K 904); cf. R. Walzer, *Galen on Jews and Christians*, Oxford University Press, 1949, pp. 11 ss, e meu artigo sobre a *idéia da criação em Galeno*, que será publicado na revista *Metis*.

30. A bibliografia sobre esse fragmento é importante, assim como sobre sua transposição por Catulo.

31. Não se está efetivamente longe, por incongruente que isso possa parecer, da retórica médica da descrição. Hipócrates escolhe os acontecimentos significantes que ele nota na sua sucessão, devolvendo-os a um ser, Filisco ou um outro, que se tornou uma *história*; cf. meu artigo *Le style d'Hippocrate ou l'écriture fondatrice de la médecine*, *op. cit.*

32. Essa capacidade de se olhar como um outro e de se reconstruir como tal, Longino atribui também a Demóstenes, quando ele responde a si mesmo como a um outro (XVIII, 1).

33. Cf. nota *ad loc.*

34. A metáfora da gravidez e do parto é bastante comum no tratado; cf. por ex. IX, 25; XIX, 16; IX, 1; XIII, 2.

35. Assinalamos, em Roma, o papel educador das *imagines* (cf. Salústio, *Bellum Jugurthinum* IV, 6, e nota *ad loc.*).

36. Consagramos uma longa nota à *phantasia* e dissemos por que escolhemos essa tradução: cf. nota 40 da tradução.

37. Um grande talento é capaz, aliás, como diz Longino, de fazer daquilo que é *ouvido* uma visão = XXVI, 2.

38. Cf. nota 40.

39. Cf. nota 40. Especifiquei nessa nota que, evidentemente na oposição entre *mimesis* e *phantasia*, *mimesis* não tinha o sentido que acabamos de ver em Longino = a imitação de grandes homens.

40. Poder-se-á ler um longo desenvolvimento dessa idéia no livro que Yves Hersant e eu escrevemos sobre a melancolia (a ser publicado).

41. ὑποθήσεται γὰρ αὐτὸ πρὸς τὴν ἀναφορὰν τοῦ ὄντος...

42. Qualquer que seja a natureza do choque: o medo, o espanto, etc.

43. Cf. nosso artigo *Une physiologie de l'inspiration poétique: de l'humeur au trope*, citado nas notas da tradução.

44. Cf. nota da tradução.

45. Fizemos acentuar na nota a aplicação com que Longino fala do saliente, do que sobressai (*eminentia* de Plínio): todas qualidades que, tomadas no sentido literal, são suficientes para obter o *sublime*.

46. Cf. nota 72 da tradução.

47. Rufo de Éfeso, *Obras*, ed., trad. por Daremberg-Ruelle, Paris, Baillière, 1879, pp. 172-173.

48. E não o é de fato. Estudamos muitas vezes esse problema, notadamente a propósito de Vésale (cf. nosso artigo *Formes e normes dans le "De Fabrica" de Vésale*, in *Le Corps à la Renaissance*, Actes du XXX^e Colloque de Tours, 1987, Aux Amateurs de Livres, 1990, pp. 399 ss). A metáfora pode explicar, de maneira mais ou menos feliz e permanente, uma função.

49. Sobre a metáfora ler o artigo de N. Loraux, *La métaphore sans métaphore*, in *Revue Philosophique*, Hommage à Derrida, n^o 2, 1990, pp. 247 ss.

50. Conhecemos os versos da *Arte poética* de Horácio: "*Indignor quandoque bonus dormitat Homerus*" (A.P. 359): "Eu fico indignado quando o bom Homero dorme..." Mas Horácio diz também: "Mas, quando as coisas belas dominam num poema, eu não ficaria chocado com algumas manchas que a

negligência deixou cair aqui e lá ou aquelas que a natureza humana não soube se evitar." (*Ibidem*, 350 ss, trad. F. Ville-neuve, Paris, Belles Lettres.)

51. Pode-se pensar, também, na época em que se supõe ter vivido Longino, na medicina pneumatista, muito carregada de Estoicismo, com Ateneu de Atalia; cf. por ex. G. Verbeke, *L'Évolution de la doctrine du pneuma du Stoïcisme à Saint Augustin*, Paris, Louvain, 1945, sobretudo pp. 191 ss.

52. O que Sêneca esquece, por exemplo, na *Carta 114*, que define o estilo como afastamento e través; cf. nosso artigo: "L'écart et le travers dans la lettre 114 de Sénèque", in *Présence de Sénèque*, Caesarodunum XXIV bis, Paris 1991, pp. 202-220.

53. τὸ ὀλίγον tem valor adverbial = por pouco.

Do Sublime

1. *Caecilius de Caleacte* (?), cf. E. Ofenloch, *Caecilii fragmenta*, 1907; ligado a Dionísio de Halicarnasso (cf. *Ad Pompeium*, 3.20 = *Caecilius*, fr. 158, Ofenloch); se é realmente desse que se trata aqui (mas o artigo da *Suda* prolonga sua vida até Adriano!).

2. Personagem desconhecida.

3. *Kataskeluómēna*: mas o esqueleto é antes uma múmia seca que um esqueleto no sentido em que o entendemos.

4. <.....> *Fragmentum Tollianum* (editado pela primeira vez por Toll em 1694) (*Par.* 985 e *Vat.* 285). Alguns consideram que a passagem é duvidosa.

5. *Phanḗsiai*. Nós traduzimos *phantasia*, de maneira sistêmica, pelo termo *aparição* (cf. nota 40).

6. *Calístenes*: sobrinho de Aristóteles, historiador de Alexandre. Clitarco: historiador, viveu sob Ptolomeu II e escreveu sobre Alexandre.

7. φορβεία: significa a dupla correia que os flautistas colocavam sobre os lábios e as faces para aumentar e regularizar o som. Difícil de traduzir de imediato; e Boileau propõe uma transposição: "abre uma grande boca para soprar numa pequena flauta" (cf. *Remarques sur Longin*, II, 13).

8. *Anfícrates*: historiador que deixou Atenas por Selinunte em 86 a.C.; *Hegésias de Magnésia*: historiador e orador do século III a.C., representante do "asianismo" (cf. a definição do asianismo de Cícero, *Brutus*, 325). *Mátris de Tebas*: escritor helenístico, data incerta, autor de hinos e elogios.

9. *Teodoro de Gadara*: um dos professores de Tibério, que fundou uma escola de retórica.

10. *Timeu*: historiador da Sicília, morto em 260 a.C.; cf. a crítica de Timeu por Políbio (livro 12).

11. A palavra grega *kóre* significa a moça, a jovem, a boneca e a pupila dos olhos (a pequena boneca). Daí esse jogo precioso.

12. μεγαληυχία.

13. φαντασία.

14. *A fonte*. Como assinala Russell, a metáfora é platônica; cf. *Timeu* 85 B, *Filebo* 62, *Leis* 888 D, 891 C.

15. A expressão é difícil. É o pressuposto inicial. Deve-se dar um sentido banal, a simples capacidade física à palavra? Ou, como sugere Russell (*ad loc.*), já se trata de uma capacidade técnica? Em suma, deve-se já conhecer a retórica? Eu penso que se deve permanecer na mesma generalidade física que Longino. Supõem-se resolvidos todos os problemas que dizem respeito à possibilidade de se exprimir, físicos e técnicos. *Mutatis mutandis*, quando eu penso em Michelangelo, devo supor que ele domina todos os problemas da escultura. Só a partir desse momento a análise estética terá um sentido.

16. Esse *kai* é difícil. Pode-se adotar a solução de Russell, que o suprime, considerando que não se trata de uma marca de ênfase. “*The rest involve art.*” Isso pode parecer evidente. Haveria duas origens para essas fontes: as duas primeiras seriam do inato, as três outras do adquirido. É evidente para todos que a técnica é do adquirido. Mas essa disposição drástica coloca Longino numa situação teórica impossível. As duas primeiras fontes são na maior parte (κατὰ τὸ πλεον) “αὐθιγενεῖς συστάσεις”. O sentido de *syntaxis* também é difícil (Russell: *Natural means of production*). Eu penso que se deve dar um sentido filosófico: no estoicismo, é a *constituição* (latim *constitutio*); cf. V.F. 44. αὐθιγενής: nascido no lugar, indígeno, é uma imagem. Traduzo, então, por “dados constitutivos naturais”. Crisipo fala de *constituição racional*, no sentido de estado razoável. “É por isso que se chamam paixão os movimentos irracionais da alma e diz-se que eles são não naturais, porque eles saem da *constituição* (o estado) racional (τὴν λογικὴν σύστασιν).” S.V.F. 127. Essas duas fontes dependem do inato, *na sua maior parte*. Não é uma simples precaução. Essas duas fontes “nasceram nativas” do indivíduo, na maior parte, o que não exclui uma parte de *paidéia*, de educação. Quanto às figuras, são elas exclusivamente um artifício? Vêm elas unicamente de fora? Vimos, na introdução, o problema teórico. É preciso que haja um pouco de natureza na figura, para que possa estabelecer-se a colaboração entre o inato e o adquirido. Esperar-se-ia o simétrico: quanto às figuras, elas dependem, *na maior parte*, da técnica. No lugar, nós temos o que pode parecer um paradoxo: elas dependem *também* da técnica. Mas não penso que seja conveniente atenuá-la; pois isso significa que há também natureza nas figuras. Pensemos aliás na situação da metáfora em Aristóteles: “O mais importante de longe é o metafórico; pois é a única coisa que não pode ser tomada de um outro e é um sinal de uma boa natureza.” (*Poética* 1455a 5). Aliás, Longino fala da *synthesis*, a última das fontes (que, portanto, depende da técnica), e escreve que ela é inata em todos os humanos (XXXIX, 3).

17. *Manía e pneûma. Loucura e sopro*. É o transe da Pítia que certamente Longino evoca, como se vê em XIII, 2.

18. Sentimento ou idéia.

19. A história está em Arriano e Plutarco (*Alex.* 29). Parmênio diz a Alexandre que, se ele fosse Alexandre, ele pararia de combater; Alexandre lhe responde que, se ele fosse Parmênio, certamente ele faria isso.

20. φαντάσματα.

21. ἀνατροπὴν δὲ ὅλου καὶ διάστασιν τοῦ κόσμου λαμβάνοντος.

22. O trágico moderno; cf. minha introdução.

23. ἐν ἅκμῃ ἢ πνεύματος.

24. τὸ ἀγχίστροφον.

25. ἐπισυνθέσει (cf. também XL, 1). Eu forço, talvez, um pouco o sentido. Mas, sobre a articulação e a combinação, cf. meu artigo *La greffe du monstre*, in *R.E.L.*, 1988.

26. Exatamente: “fazem o *rhómbos*”, isto é, o instrumento que se faz roncar, fazendo-o virar ao redor de uma corda, durante as invocações (cf. por ex. Teócrito: *As Mágicas*).

27. Tradicionalmente *Aristeu de Proconeso*.

28. Texto de P. contra Russell.

29. Ἐνετύπωσεν; sobre a *typosis* cf. nota 37 e por ex. *Folie et cures de la folie... op. cit.*, pp. 100 ss.

30. *Locus vexatus*. Eu desisto de dar algum sentido a algumas palavras restauradas, a uma frase remendada, para a qual Russell dá duas interpretações. Trata-se, sem dúvida, de uma comparação com conjuntos fabricados!

31. *Deest*.

32. ἀΐησις

33. ἐπέστραπται cf. τὸ ἀγχίστροφον em IX, 13; cf. nota 24, *supra*.

34. καιρός.

35. ποῖα δὲ καὶ τίς αὕτη; distinção platônica.

36. A história da Pítia penetrada pelo vapor que filtra através de uma brecha era conhecida na época helenística e romana. A Arqueologia não mostrou nenhuma fenda; cf. P. Amandry, *La Mantique apollinienne à Delphes*, Paris, 1950.

37. ἀποτύπωσις. O decalque pode dizer respeito a movimentos; cf. S.V.F. II, pp. 28-29.

38. προσπίπτοντα é a correção de Manúcio que se impõe (P.: προπίπτοντα). É o verbo, com efeito, que marca a apresentação à vista das *phantasíai* que caem, indo ao encontro... (entre os epicúreos, cf. Hermanus Usener, *Glossarium epicureum*, entre os estóicos, cf. por ex. S.V.F. II, p. 28). Ele não tem esse sentido técnico em XXI, 1; cf. também XXIII, 2; XXXIX, 4. Esses πρόσωπα, essas figuras, esses fantasmas de Homero, Platão e os outros, não é impossível que eles evoquem as *imagines* romanas, esses rostos de cera no átrio dos nobres romanos, cujo valor educativo é sublinhado por Salústio (cf. *Jugurtha*, *Proemium*).

39. Eu não sigo aqui o texto de Russell, que acrescenta duas palavras: οὕτω γοῦν <ἡμεῖς>, εἰδωλοποιίας <δ>... e compreende: *This is the name I give them: some call them...*

40. *Phantasia* que traduzo, sempre que possível, por aparição (cf. meu livro *Folie et cures de la folie chez les médecins de l'Antiquité gréco-romaine*, Paris, Belles Lettres, 1987, pp. 95 ss). A história da noção é muito importante. Há uma definição aristotélica (*De anima* 429 a): "Já que a visão é o sentido por excelência, a *phantasia* tirou seu nome da luz (*phôs*), pois sem luz é impossível ver." O tratamento estóico da *phantasia* é capital. Crisipo distingue a *phantasia*, o *phantastôn*, o *phantastikôn* e o *phántasma* (S.V.F. II, pp. 21 ss). "A *phantasia* é uma afecção que se passa na alma, mostrando nela mesma também o que a produz... O *phantastôn* é o que produz a *phantasia*... O *phantastikôn* é uma tração vazia-puxada (entendamos que se puxa do nada, do vazio), a afecção não sobrelevando na alma a partir de nenhum *phantastôn*, como no caso do homem que combate contra as sombras e põe a mão no vazio. Pois a *phantasia* tem como o fundamento o *phantastôn*; o *phantastikôn* não tem nenhum fundamento. O *phántasma* é isso a que somos puxados conforme o *phantastikôn* vazio-puxa do... E isso ocorre nos casos dos melancólicos e

dos maníacos. É o caso de *Orestes* da Tragédia (Eurípides, *Orestes*, 255 ss) quando diz: 'Mãe, suplico-te, não lances contra mim as virgens de olhos de sangue e aspecto de serpentes! Elas estão aqui, perto de mim, e saltam sobre mim.' Ele diz isso porque está tomado pela loucura, mas na realidade ele não vê nada, mas apenas acredita ver..." Compreende-se que Crisipo, se se nos permite uma terminologia esquiroliana, distingue a *ilusão* ("erro dos sentidos que não questiona a presença real do suporte da percepção") da *alucinação* ("um homem que tem a convicção íntima de uma sensação atualmente percebida, enquanto nenhum objeto exterior próprio a excitar essa sensação está ao alcance dos sentidos, está num estado de alucinação"). O ideal das *phantasíai* para os estóicos é uma *phantasia kataleptiké* (aparição apreendida): "Aparição marcada e imprimida por um objeto real e em acordo com esse objeto mesmo, e de tal sorte que ele não poderia ser produzido por qualquer coisa de não real." (Sexto Empírico, *Adv. Math.* VII, 248, 252, 402, 403) – A questão da *phantasia* e de sua realidade está no coração das discussões da filosofia helenística (sobre o Epicurismo e a *Nova Academia*, cf. nossas análises e a bibliografia in *Folie et cures de la folie*, *op. cit.*). Os médicos antigos tentaram utilizar a oposição "ilusão-alucinação" sem muito rigor. Tudo isso poderia ser aqui grosseiramente resumido. O importante é ver que Longino tem consciência de uma história da noção e marca uma mudança, que lhe seria contemporânea, do sentido dessa noção. O sentido antigo, o sentido óbvio, o sentido comum seria "toda espécie de pensamento (ἐννόημα) que se apresenta, engendrando a palavra". Penso que se pode tomar a expressão κοινῶς (comumente), no sentido forte. Todas as escolas filosóficas podem entrar em acordo sobre isso, de Aristóteles (cf. por ex. *De anima*, 432 a 9 ss) aos "Modernos". – Para o sentido estóico de ἐννόημα, cf. S.V.F., p. 28 = Aetius, *Plac* IV, 11). Os estóicos dizem... ἐννόημα é a aparição (φάντασμα) do pensamento no animal racional; pois a aparição (φάντασμα)

μα), quando ela se apresenta (προσπίπτει) à alma racional, chama-se então ἐννόημα, tirando seu nome do espírito (νοῦς). (Os *phantásmata* não têm aqui o sentido técnico de Crisipo, como se vê no que se segue: “é porque tudo aquilo que se apresenta aos animais não racionais é somente aparição (φαντάσματα); enquanto tudo aquilo que se apresenta a nós e aos deuses é aparição segundo o gênero, e pensamento (ἐννοήματα) segundo a espécie”; cf. também *S.V.F.* I, p. 19; II, p. 123 – sobre a identificação zenoniana de ἐννοήματα e ἰδέαι. Somos banhados de aparições e elas são o próprio fundamento do pensamento sob todas suas formas, para a filosofia heleenística. Pensar, de certa forma, é ver, isto é, receber aparições. Tudo depende da qualidade dessas aparições. É o que faz com que, como escrevíamos, entre ver, sonhar, imaginar, estar louco, exista esse fator comum da *phantasia* (cf. *Folie et cures de la folie... loc. cit.*). Em IX, 5, Longino fala das “visões” (*phantásmata*) sublimes da *Teomaquia*. Poder-se-ia dar a esse termo seu sentido técnico estoico de *aparicação* vazia-puxada; não fundada na realidade. – Em IX, 13, entre as qualidades de Homero na *Iliada*, ele fala do “acúmulo vigoroso das ‘aparicações’ (*phantasiai*), vindas da realidade”; isto é, fundamentadas na verdade; opondo-se nisso àquilo que os latinos chamam *vanae imagines*. Poder-se-ia falar de um bom uso estoicizante das expressões. O capítulo XV parece insistir sobre o que pareceria um sentido novo. Há na expressão “fabricantes de imagens” alguma coisa nova: são *imagens* (aparicações) que fabricam *imagens* (εἰδωλα). O verbo é empregado de propósito em XV, 7, por Simônides que *fabricou a imagem de uma visão* (ὄψις) de maneira poderosa (a aparição de Aquiles). Essa ὄψις (visão ou vista) é ὄψις em diferentes níveis: é visão para os gregos, aparição, fantasma; ela é visão para Simônides que vê uma visão. E Simônides εἰδωλοποίησε, fez uma imagem, mas também (graças ao sentido de εἰδωλον, fantasma) representa uma imagem que é um fantasma. – O sentido novo, ou, antes, o sentido que prevalece desde já

(κεκρότηκε), é nitidamente aquele que qualificarei de alucinação; isto é uma aparição que não repousa sobre nenhuma realidade ou ilusão; isto é uma aparição que repousa sobre uma realidade deformada; “quando aquilo que tu dizes, sob o efeito do entusiasmo e da paixão, tu crês vê-lo” (XV, 2). O primeiro exemplo que vem é o exemplo tópico da alucinação (*Orestes* 255, 7). Observemos que são os mesmos versos que Crisipo dá com esse diagnóstico: “ele diz isso porque está tomado pela loucura (ou ele delira), ὥς μεμηνώς, e ele não vê nada, mas acredita que vê”. Em XV, 8, Longino dirá, citando outros versos de *Orestes* (caso de ilusão): “ele tem essas aparições porque está louco” (μαίνεται). (Sobre a utilização desse exemplo, cf. meu livro *Folie et cures de la folie... loc. cit.*) “Tu acreditas vê-lo...”: isso corresponde à primeira parte da definição “moderna” de aparição, a segunda sendo: “e tu o colocas sob os olhos do auditório”. A expressão “sob os olhos do auditório” não deixa de evocar a expressão πρὸ ὀμμάτων de Aristóteles, *Poética*, 1455 a 1, *Retórica*, 3, 1411 b 25. O raciocínio é um pouco delicado: isso decorre do desequilíbrio dos exemplos. *Orestes*, 255 ss, exemplo tópico da loucura, deveria ter como conclusão: *Orestes diz isso porque está louco* (como Longino diz em XV, 8). Mas, nesse caso, trata-se do *poeta* que “viu ele próprio as Erínias” (XV, 2). O sentido novo da *phantasia* (quer dizer, contemporâneo de Longino, acredita-se) está aí. Não apenas *Orestes* está alucinado, mas o poeta teve as alucinações de *Orestes*. É necessário que ele tenha visto para fazer ver. Trata-se não da loucura do sujeito, em primeiro grau, mas da loucura necessária à representação da loucura. (Da mesma maneira, como nós vimos, Simônides é capaz de pôr sob os olhos uma aparição, um fantasma que apareceu aos gregos.) – Imaginar é primeiro ver, isto é, ter, receber aparições (valor passivo de certa forma); mas desde já é também ser capaz de suscitar num outro as mesmas aparições (valor ativo). É o duplo aspecto da *phantasia* que faz seu sentido novo. É menos a loucura do louco que aquela do

poeta que se faz de louco, que, como Eurípides, trabalha para tornar-se “vidente”. É muito importante observar que, se Eurípides é o poeta da loucura e do amor, ele não é apenas isso e pode atingir o sublime com outras aparições como a de Orestes. A loucura “patológica” alcança então seu valor de exemplo. A “loucura” poética não se limita a pintar loucos (XV, 4). – A comparação entre aparição poética e retórica é bastante concentrada e delicada (XV, 8). A poesia pode se permitir a fabricação; o discurso deve ficar perto da realidade. Os oradores do tempo de Longino abusam das Erínias. Mas, se Orestes vê as Erínias, é porque está louco! É preciso desenvolver o raciocínio. Oradores que têm a prática e a realidade como assuntos servem-se das *aparições*, no sentido de alucinações, de *vanae imagines*, de visões não fundamentadas na realidade; o que é puro contra-senso. Quintiliano traz informações interessantes sobre o sentido de *phantasia* (*Inst. Or.*, VI, 2, 29): “O que os gregos chamam *phantasiai* é mais ou menos o que chamamos visões (*visiones*), graças às quais as imagens das coisas ausentes são representadas no espírito, de tal sorte que nós acreditamos discerni-las de nossos olhos e tê-las presentes. Aquele que conceber bem essas visões, esse será todo poderoso sobre as paixões.” – O pintor Téon de Samos (séc. III a.C.) foi o primeiro, diz Quintiliano, na concepção das visões (*concipiendis visionibus* – *Inst. Or.*, XII, 10, 6). Ora, foi ele que pintou a loucura de Orestes (Plínio, *N.H.* XXXV, 144; Eliano, *Var. Hist.*, II, 44); cf. coleção Milliet, *op. cit.*, pp. 386 ss. – O valor criativo da *phantasia* não deixava de crescer; cf. Filostrato, que faz Apolônio dizer (*Vida de Apolônio de Tiana*, de VI, 19) numa comparação entre *mimesis* e *phantasia*: “A *phantasia* fabricou suas obras, mais hábil como artesão que a imitação. Pois a imitação realizará o que ela viu, a *phantasia* mesmo o que ela não viu; pois ela colocará aquilo para inferir para o ser; e o choque repele frequentemente a imitação, mas nada repele a *phantasia*; ela avança, com efeito, sem ser impressionada pelo choque, em direção

àquilo que ela mesma colocou.” (O texto é difícil; cf. E. Birmelin, *Die kunsttheoretischen Gedanken in Philostrats Apollonius*, in *Philologus*, LXXXVIII, 1933, pp. 149-180, e B. Schweitzer, *Mimesis und Phantasia*; in *Philologus*, LXXXIX, 1934, pp. 286-300; cf. sobretudo nota 18.) Compreendo que contrariamente à *mimesis*, que parte da realidade, a *phantasia* se dá *a priori* alguma coisa para fazer dela o ser. Para uma coletânea de textos sobre a *phantasia*, cf. Agnès Rouveret, *Histoire et imaginaire dans la peinture ancienne*, Ecole Française de Rome, 1984, pp. 381 ss, cf. sobretudo J. J. Pollitt, *The ancient view of greek art*. Cf. artigo de Claude Imbert, *Stoic logic and Alexandrian Poetics*, in *Doubt and Dogmatism*, edited by M. Schofield, M. Burnyeat, J. Barnes, Oxford, 1980, pp. 182 ss.

O par *mimesis-phantasia* em Filostrato não tem nenhuma relação com a sucessão *mimesis-phantasia* em Longino, onde *mimesis* não é imitação dos objetos, mas emulação com os grandes homens. Não se deve esquecer também o papel da *phantasia* entre os médicos; cf. por ex. a definição “nova” da melancolia, “desânimo ligado a uma só *phantasia*” (Areteu de Capadócia).

41. ἐνάργεια = eu lhe dou aqui esse sentido (cf. Dionísio de Halicarnasso, *Lísias*, 7) antes do de clareza: é a animação do discurso (cf. XV, 1).

42. Estou de acordo com Russell para dar a παραβάσεις esse sentido preferível ao de digressão (Lebègue).

43. As três fontes de gradação da cor, segundo Aristóteles, são μίξις (a mistura), ἐπιβολή (a superposição) e a justaposição (παρ’ ἄλληλα θέσις), *De sensu*, 440 b. O grupo (cor e forma, cor e figura) é frequentemente utilizado por Platão; cf. *Ménon*, 75 b, *Górgias*, 465 b, 474 c; *Leis*, 668 e, 797 c; cf. Eva Keuls, *Plato and Greek painting*, Leyden, 1978, p. 37 (cf. também p. 42, nota 6, sobre o argumento do *Sofista* e a composição mímico-poeta-pintor e sua variante mímico-retórico-pintor). A analogia com a pintura é mais sutil do que se pensa geralmente. Ela

remete à técnica da *skiagraphía*, procedendo por justaposição de zonas claras e zonas sombrias. Como escreve Plínio, o Velho, a propósito de Páusias, opondo sua arte à dos outros: “Enquanto todos os pintores representam em branco o que eles querem ressaltar, em negro o que eles querem ocultar...” (*Dein cum omnes, quae volunt eminentia videri, candicanti faciant colore, quae condunt nigro...* N.H. 35, 127). A oposição luz e sombra permite fazer ressaltar. A essa técnica de *adumbratio* (transcrição do grego σκιαγραφία), Vitruvius faz referência (*De Arch.* 7, pref. 11): “*quae in directis planisque frontibus sint figurata alia abscentia, alia prominentia esse videantur*” (cf. A. Rouveret, *op. cit.* p. 66). A *adumbratio* faz aparecer tal parte “em retração” (*abscentia*), tal outra “em saliência” (*prominentia*). Vitruvius diz também *frons*. É uma aparência da realidade. (Sobre a *skiagraphía*, cf. E. Keuls, *Skiagraphia once again*, in *American Journal of Philology*, 79 (1975), pp. 1-15.) Sobre a pintura de Pompéia, cf. livro de Ph. Heuzé, Paris, De Boccard, 1990.

O vocabulário convém para a analogia; assim o caráter saliente (ἐξοχον – *eminens* de Plínio). É um dos traços que definem o sublime. “O sublime é o ponto mais alto, a eminência do discurso (ἀκρότης καὶ ἐξοχή τις λόγων, I, 3); cf. o emprego do mesmo termo em X, 3; X, 7. O próprio Longino, como ele o diz (XI, 3), começa fazendo um esboço “dos pensamentos salientes” (τῶν ἄκρων λημμάτων). Poder-se-iam encontrar outros exemplos. “A luz parece não somente sobressair, mas estar muito mais próxima” (aspecto objetivo e subjetivo da eminência, poder-se-ia dizer). Essa proximidade permite a transição ao segundo aspecto da analogia: a retórica. No discurso, é o sublime e o patético que se sobressaem e estão mais próximos. Mas um elemento a mais é dado: a razão dessa proximidade, quer dizer, um parentesco de natureza. A alma humana está mais próxima do sublime. É assim que ela reconhece a eminência. “O patético e o sublime... mostram-se sempre antes das figuras e cobrem com sombras sua técnica e, poder-se-ia dizer,

conservam-nas no estado de coisas escondidas.” De fato, é a luz que faz a sombra. A analogia funciona como prova do paradoxo de XV, 11, “enquanto pelo mesmo efeito o aspecto das coisas é relegado à sombra, inundado que é de luz”. O resultado consiste em mostrar-nos que as figuras são secundárias em direito; mas também, e é uma contrapartida muito importante na problemática, que elas são *necessárias*.

44. καίρος.

45. τὸ ἐπικαιρον.

46. O assíndeto: ausência de ligações (cf. Aristóteles, *Ret.*, III, 1413 b 29).

47. A *summoria*, em Atenas, é um grupo de cidadãos ao qual se impõe uma contribuição.

48. *Anáfora* (*epanáfora* utilizada com o mesmo sentido): repetição de uma palavra; sobre a ligação da *repetição* e do *assíndeto*, cf. Aristóteles, *Ret.*, III, 1413 b 19.

49. *Diatipose*: “*vivid description*” (Russell), termo muito vago.

50. A *catapulta*: pensemos na antiga metáfora da *mira*. Mas a antiga analogia com o arqueiro (cf. nosso artigo: *Une physiologie de l'inspiration poétique: de l'humeur au trope* in *Les Etudes Classiques* XLVI, nº 1, 1978, pp. 23-31) é aqui substituída pela catapulta. A mira desapareceu totalmente em proveito da força.

51. Cf. ao contrário da tentativa de *Andronicus* (peripatético do I século a.C.) que conciliou as definições estoicas das paixões e os princípios aristotélicos de classificação. Ele portanto tentou distribuir as paixões sob as quatro paixões fundamentais estoicas: dor, alegria, temor e desejo (cf. *S.V.F.*, 409, 414; 401-432; 266, 267, 268...).

52. Λοός é um singular que se revela plural, donde a passagem ao plural.

53. ὅξυς ὁ καιρός. Exatamente a acuidade do momento. Todos conhecem o *Aforisma* I, 1 de Hipócrates: “A vida é curta, a arte é longa, καιρός ὅξυς.”

54. Eu sigo o texto de P. (contra Russell *ad loc.* et *addenda*, p. 193, que discute H.D. Blume, *Untersuchungen zu Sprache und Stil der Schrift* περὶ ὕψους, Göttingen, 1963, pp. 27 ss).

55. A passagem é discutida há muito tempo. Os *paráphonoi*, para retomar a expressão de Russell, são sons que se misturam simultaneamente com a melodia (κύριος φθόγγος). Mas, como observa Russell, *periphrasis* se distingue da *parafonia*, à medida que a perífrase é *substituição* do principal. Russell propõe que não se dê muito sentido àquilo que lhe parece um *tópos*. Nós reteremos sobretudo que é *a primeira comparação com a música no tratado*.

56 – Sobre essa doença feminina (muito discutida), cf. nosso artigo *Remarques sur l'inné at l'acquis dans le Corpus hippocratique*, in *Formes de pensée dans la Collection hippocratique*, Actes du 4^e colloque international hippocratique de Lausanne, edição preparada por Ph. Mudry et F. Lasserre, Genève, Droz, 1983, pp. 49 ss – Longino só retém a figura.

57. εὐπίνεια. πίνοϋς, lustro, fala-se tanto das estátuas quanto das frutas.

58. Note-se uma primeira comparação rápida entre o discurso e a estatuária.

59. Russell lembra a etimologia fantasista: φωνή = φῶς νοῦ (*Schol.* Dion. Thrac., p. 181, 33, Hilgard).

60. ὁ καιρός.

61. Quer dizer a abertura e a descrição.

62. É o anúncio da definição de Policeto da beleza que será retomada mais longe (cf. nota *ad loc.*). Sobre beleza e saúde, cf. meu artigo *Homo quadratus*, in *Gesnerus, Festschrift für Jean Starobinski*, vol. 42, 1985, Heft 3/4, pp. 337-352.

63. Russell critica a *bendiadys*, no entanto tão expressiva (*ad loc.*). Não há nenhuma razão para suspeitar ἐκείνης. O sentido de δύσκολος é mais difícil: “so hard to bring under the rule of law” propõe Russell. Certo. Mas conhece-se o sentido

moral de δύσκολος aplicado a indivíduo “difícil” (cf. *Dýskolos* de Menandro). Ora, Arquíloco é conhecido por suas invectivas... O sopro divino se dobra dificilmente, faz a má graça colocar-se sob a lei.

64. Pentatlo: conjunto de cinco provas: corrida, luta, pugilato, salto e arremesso de disco.

65. ἀνηθοποίητος.

66. Texto difícil.

67. εἶδον P., Lebègue sugere inutilmente εἶπον.

68. Toda esta frase tem uma tonalidade estóica. O homem tem um parentesco com o divino. Sua função é contemplar e cantar Deus; como diz Epicteto, o homem é o rouxinol de Deus. O homem é recomendado para as coisas que estão de acordo com (e portanto sua) natureza. (S.V.F. II, 45.19 = Cic., *De finibus* 21, entre outros textos.) A comparação com a *panegíria* é tópica.

69. O que dissemos da frase precedente e a expressão, aqui, da finalidade da vida excluem absolutamente o Epicurismo. Para um epicurista, o mundo não poderia ter nenhuma finalidade, e ele não foi certamente construído para nós. No entanto, Russell chama atenção para a expressão *διανοίας ἐπιβολή* (*animi iniectus*, Lucrécio II, 740) que é uma terminologia epicurista. Ela seria suficientemente familiar, segundo ele, para ser transportada para contextos não técnicos (*ad loc.*). O raciocínio me parece rápido. Russell não diz nada do contexto estóico precedente, nem da finalidade expressa mesmo aqui. Efetivamente, a expressão é técnica em Epicuro (cf. *πᾶσαν φανταστικὴν ἐπιβολὴν τῆς διανοίας*, Usener, *Epicureae sent.* 24 144; cf. Usener, *Glossarium epicureum*, op. cit., pp. 275-276). Da mesma maneira, *ἐπίνοια* tem uma definição epicurista precisa (cf. as *epínoiai*. “Donde o fato de ser necessário, a propósito das coisas invisíveis, tirar sinais a partir das coisas visíveis; e de fato todas as *epínoiai* nascem a partir das sensações, segundo o encontro, a analogia, a semelhança e a composição, e com a contribuição do raciocínio.” Pode-se ir

mais longe. τὸ περιέχον, o que envolve, é uma expressão freqüente em Epicurismo (cf. Usener, *Gloss., op. cit.*, pp. 533-534). Para a reunião das duas noções, ἐπιβολή e ἐπίνοια, cf. a definição da *prolepsis* (pré-noção), in Usener, *Epicurea*, pp. 187, 255. A frase de Longino é imediatamente legível em Epicurismo; salvo a saber que para os epicuristas o περιέχον não tem limite, porque o universo é infinito, τὸ πᾶν ἄπειρον εἶναι (cf. Usener, *Gloss., op. cit.*). Por outro lado, ἐπιβολή é também um termo estoíco (cf. *S.V.F.* III, 41, 30), mesmo se ele não tem utilização tão precisa quanto no Epicurismo. É uma das formas do *impulso* que prepara a ação, *impulso* anterior ao *impulso*. Ἐπίνοια é também uma noção estoíca (cf. *S.V.F.* II, 29). Mas é, sobretudo, na imaginação epicurista que Longino, sem dúvida, pensa. Isso faz parte de seu ecletismo. Ele pode, sem que isso seja forçosamente um *paradoxo*, utilizar um vocabulário epicurista num contexto estoíco.

70. É o fogo artístico e técnico dos estoícos.

71. O que é esse Colosso? Em que ele é defeituoso? Numerosas hipóteses foram feitas, desde o Colosso de Rodas, danificado por um tremor de terra, 60 anos depois, até a estátua colossal de Nero de Zenodoro (Plínio, *N.H.*, 34, 46) (que mostrava que a “arte de fundir o bronze estava perdida”). Sobre as formas colossais na Antiguidade, cf. Agnès Rouveret, *op. cit.*, pp. 413-415. É necessário, certamente, pensar numa obra que ficou aquém nas suas ambições, na sua *audacia* para retomar um vocabulário pliniano. Opõe-se a ela a perfeição do *Doríforo* de Policleto, sem dúvida, o *Cânone*. (Sabe-se que Policleto escreveu um tratado e propôs uma estátua chamados ambos o *Cânone*.) Restam apenas brevíssimos fragmentos do *Cânone* (cf. Diels-Kranz, I, 390). Muito importante a passagem de Galeno, que remete à estética do *Cânone* numa crítica de Crisipo (D.-K., I, 391). “Para a beleza do corpo, ele (Crisipo) pensa que ela não reside na proporção (*symmetria*) dos elementos, mas naquela das partes, do dedo ao dedo, de todos os dedos à palma e ao punho; dessas par-

tes ao antebraço e do antebraço ao braço; e de todas as partes em relação a todas, *como está escrito no Cânone de Policleto*.” É a noção de relação, de proporção, de medida que é essencial. Deve-se notar também que numa outra passagem de Galeno, o *Doríforo* é utilizado como *meio* (*mésos*) (D.-K., I 391). É assim que ele se opõe, no espírito de Longino, ao *Colosso defeituoso*. Longino marca aqui os limites da escultura, enquanto representação do homem, enquanto a literatura procura o que ultrapassa o humano. É o humano o limite da estatutária.

72. Hipérbole: “Quando somos vivamente impressionados por alguma idéia que queremos representar, e os termos comuns parecem-nos muito fracos para exprimir o que queremos dizer, usamos palavras que, ao pé da letra, vão além da verdade e representam ou mais ou menos para exprimir algum excesso maior ou menor.” (Du Marsais, *Des tropes...*, com apresentação de F. Doreay-Soublin, Paris, Flammarion, 1988, p. 131.)

73. Elógio da *synthesis*, isto é, a composição. Quintiliano também procede a uma analogia com a música (IX, 4). É interessante considerar a reversibilidade do vocabulário que convém tanto à música quanto à retórica. Sobre a *synthesis* em Aristóximo, cf. Annie Bélis, *Aristoxène de Tarente et Aristote: le traité d'harmonique*, Paris, Klincksieck, 1986, pp. 149 ss.

74. Em verdade trata-se do *aulós*, isto é, um instrumento de palheta; o *aulós* e a cítara são os dois instrumentos paradigmáticos. Sobre essa dupla, cf. Plutarco, *De musica*, texto, tradução e comentário, precedido de um estudo sobre a educação musical na Grécia Antiga, de F. Lasserre, Lausanne, 1954. Sobre a ação do *aulós*, cf. Platão, *Rep.* 398 c ss; Aristóteles, *Pol.* 1341 a 21. “A flauta não tem um efeito ético, mas sim orgiástico.” (Trad. P. Pellegrin, in Aristóteles, *Les Politiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1990, p. 538.)

75. βάσις... ρύθμος – que traduzimos por ritmo. Mas o jogo de palavra etimológico βάσιν... βαίνειν não se mantém.

76. κρᾶσις e μῖξις. Dois termos para mistura. Poderia parecer que aqui a crase designa uma combinação de sons, uns em relação aos outros (onde se pôde distingui-los) e que a *mîxis* implica uma fusão.

77. νόθος: bastardo, opõe-se a γήσιος: filho legítimo.

78. É impossível traduzir os exemplos, pois faltam os efeitos.

79. É a reunião, em um corpo, de elementos que, separados, não têm valor em si mesmos que constitui a grandeza. Sobre a questão do valor dos elementos, cf. Plotino, *Eneades*, I, 6, 1. Depois de ter dado a definição clássica, digamos, de Policleto do belo: “a beleza nos seres, como aliás em todo resto, é sua proporção (*symmetria*) e sua medida”, Plotino diz que, “para quem pensa assim, o belo não será um ser simples, mas somente e necessariamente um ser composto (συνθέτον). No entanto, se o conjunto é belo, será preciso que as partes sejam belas também”. A beleza do conjunto pressupõe a beleza das partes, cf. Galeno, *De usu partium*, III, 10. Cícero, *Orator*, 234: “... É como se se desmontasse o escudo de Fídias; destruir-se-ia o conjunto da reunião (*collocationis inversam speciem*), não a beleza de cada peça (*non singulorum operum venustatem*)”. Na composição por eleição, dos quais um dos mestres é Zêuxis, escolhem-se as partes mais belas de cada individualidade para reuni-las (cf. a anedota de Zêuxis, ao pintar sua Helena, Cícero, *De inventione*, II, 2, 1-3, Recueil Milliet, *op. cit.*, § 214). Longino acentua o laço, o que estreita, o círculo ou a volta (*kúklos*, no sentido em que se fala da volta de um objeto qualquer, por exemplo, um escudo). O *período* é o que faz a volta. Ele não diz que as expressões separadas devem ser quaisquer; ele diz que em si mesmas elas não têm valor; elas podem mesmo ser em si vis (cf. XL, 2). Mas o importante, como dissemos na introdução, é a analogia do discurso e do corpo vivo. Talvez não seja por acaso que ela venha logo após a comparação com a música. Como observa Annie Bélis (*op. cit.*, pp. 148 ss), Aristóxeno trata do “corpo

da harmonia como um ser vivo, dotado do movimento, composto de membros, possuindo uma força...” Citando Cícero (*Tusc.* I, 10, 19), A. Bélis escreve: “Cícero vê corretamente: Aristóxeno faz da harmonia o modelo teórico da disposição harmoniosa das partes do corpo e atribui ao corpo a mesma ‘alma’ que à harmonia; não que a alma seja harmonia, mas a harmonia seria a fonte de uma força da qual se vê mal o que ela é exatamente, senão um estímulo do movimento” (*ibidem*, p. 149). E ela nota: “a idéia de um corpo quase vivo da harmonia não foi retomada após Aristóxeno” (*ibidem*, p. 151). Longino teria por trás da cabeça uma idéia aristoxênica da música que asseguraria sua transição com os discursos?

80. É a alternância das longas e breves que define o ritmo: dátilo: – u u ; pirríquio: u u ; troqueu: – u ; dicoreu: dois coreus ou troqueus: – u – u.

81. O corte não é *breuitas*, que é uma virtude.

82. ζεῶσις, do verbo ζέω, que significa ferver. A sonoridade é desagradável. Boileau traduziu por “bruire”. “Eu me servi do termo *bruire* (ecoar), que é inferior, e que exprime o barulho que faz a água quando começa a ferver”, escreve Boileau em *Remarques*.

83. Trata-se da expedição de Ataxerxes Oco contra o Egito (na metade do século IV = Diodoro 16, 44 ss), cf. Russell.

84. Cf. as observações de Galeno, *De usu partium*.

85. Cf. Aristóteles, *Problema* 10, 12, 892 b 22. O que problematiza, diz Russell, é a relação entre νόνοι e πνευμαῖοι. Em Aristóteles, πνευμαῖοι designa criaturas (não necessariamente humanas) que são impedidas de crescer pelo aperto da amarra. Cf. A. de Quatrefages, *Les Pygmées d'Homère, d'Aristote, de Pline, d'après les découvertes modernes*, *Journ. des Sav.*, 1881, pp. 94-107; 1882, pp. 345-363, 456- 478, 694-712.